PURCHASED FOR THE

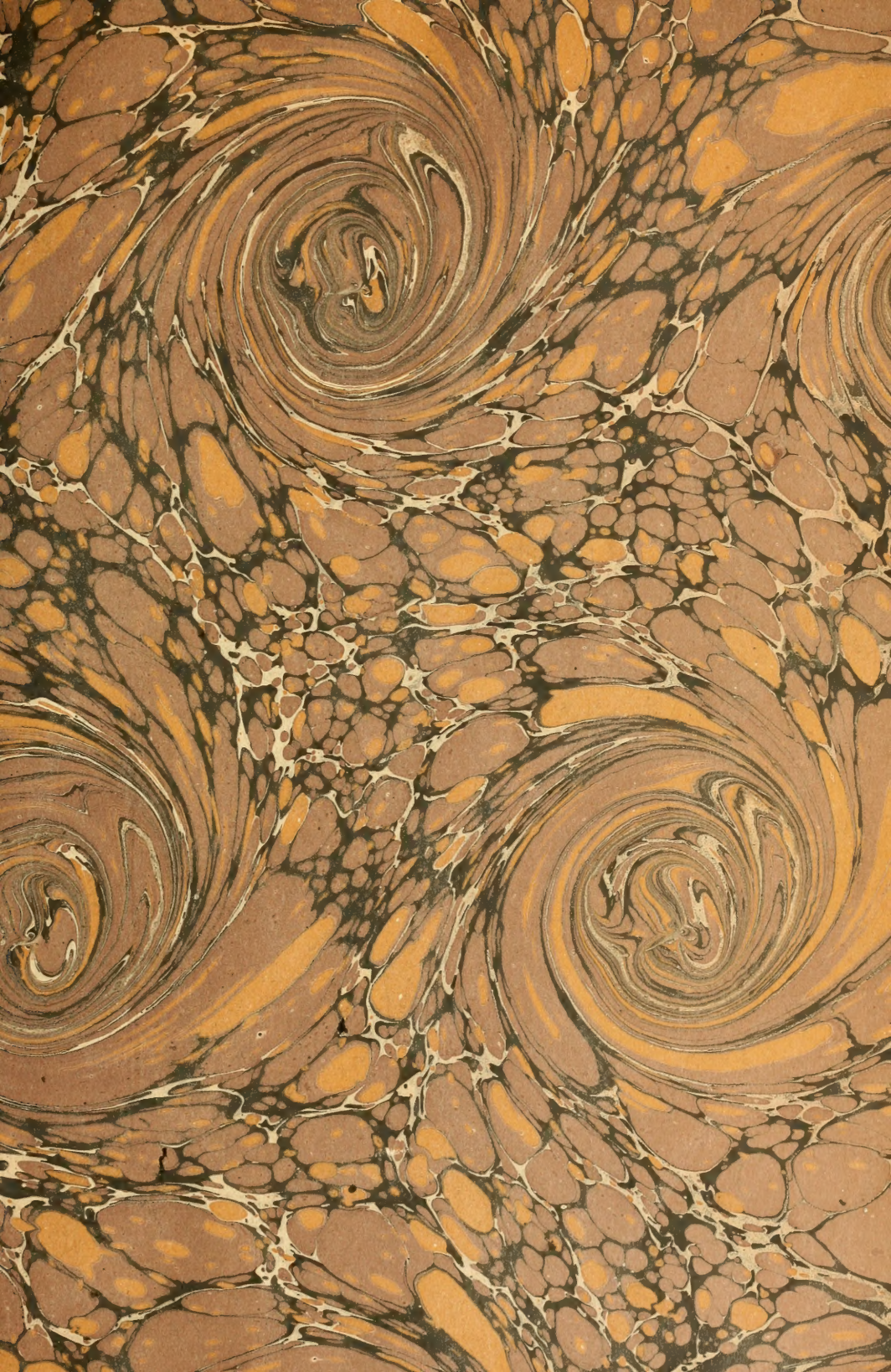
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

ART



RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1889

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

Bureau de l'Enseignement et des Musées

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

SALLE DE L'HÉMICYCLE, A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Du 11 au 15 juin 1889

TREIZIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXIX

N
13
F7
Sess. 13

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

DANS LA SALLE DE L'HÉMICYCLE, A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

EN 1889.

TREIZIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

Par arrêté en date du 31 janvier 1889, rendu sur la proposition du Directeur des Beaux-Arts, le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé que la session annuelle des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements aurait lieu, du 11 au 15 juin 1889, à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts.

Un second arrêté, en date du 8 juin 1889, est ainsi conçu :

« *Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,*

« Vu l'arrêté du 31 janvier 1889, fixant l'ouverture de la treizième session des Sociétés des Beaux-Arts pendant la semaine de la Pentecôte ;

« Sur la proposition du directeur des Beaux-Arts,

ARRÊTE :

« ARTICLE PREMIER. — Les séances de la session seront successi-

vement présidées par MM. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, de Fourcaud, Narjoux et de Montaiglon, membres du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

« Article 2. — Le vice-président de chaque séance sera choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

« Article 3. — Le président et le vice-président seront assistés, pendant la durée de la session, par M. L. Crost, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées, secrétaire du Comité, et M. Henry Jouin, conservateur du dépôt des souscriptions, qui remplira, en outre, les fonctions de rapporteur de la session. »

Séance du mardi 11 *juin.*

Présidence de M. le Directeur des Beaux-Arts.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, assisté de MM. L. Crost et H. Jouin.

Assistent à la séance, outre les délégués, M. Daumet, membre de l'Institut; MM. Guiffrey, Havard, Muntz, Narjoux, membres du Comité.

M. le président invite M. Eudoxe Marcille, correspondant du Comité, directeur du Musée d'Orléans, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le président prononce ensuite l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Votre réunion de cette année s'ouvre dans des circonstances particulièrement intéressantes et solennelles. En vous rendant à notre appel, vous êtes venus constater à votre tour le triomphe de l'Exposition universelle, participer aux fêtes qui exaltent le résultat du labeur national, célébrer ce centenaire de 1789 où, par la revue de toutes les forces vives de la France, nous donnons la meilleure preuve que la Révolution a vraiment ouvert une ère nouvelle de progrès et de grandeur.

« Vous avez apprécié déjà quelle place occupe l'art français dans les galeries du Champ de Mars. La reconnaissance de nos conci-

toyens et l'admiration des étrangers ont récompensé nos artistes et les organisateurs du Palais des Beaux-Arts, en déclarant qu'aucun peuple n'avait encore rien montré de semblable. Serviteurs dévoués de l'art, il était juste que votre rôle fût marqué dans le travail commun. Enfin, s'il vous restait quelques doutes sur les titres de la Révolution à la reconnaissance de tous les Français, ils doivent être levés, à cette heure, par la constatation de ce qu'elle a fait dans le domaine spécial qui est le vôtre.

« Je n'ai pas la pensée, Messieurs, de tourner en argument, au profit d'une thèse politique, le spectacle que nous offre l'Exposition centennale, ou de déprécier les maîtres qui, avant 1789, ont jeté un si vif éclat sur l'ancienne France. Mais je suis bien obligé de constater l'évidence et de dire que la crise révolutionnaire, ici comme en tout, a produit de grands bienfaits, au prix de sacrifices nécessaires.

« Le dix-huitième siècle avait été l'âge de la grâce et de l'élégance; il avait réagi jusqu'à l'excès contre la sévère discipline et la solennité grandiose du siècle précédent; il avait poussé toutes les branches de l'art vers la liberté capricieuse et la familiarité spirituelle. Ce fut le temps d'une architecture aux lignes contournées avec Robert de Cotte et Oppenord, d'une peinture délicieusement romanesque, délicate et brillante avec Watteau, voluptueuse avec Boucher, intime avec Chardin, sensuelle et sensible avec Greuze; d'une sculpture le plus souvent exquise, parfois maniérée, avec Lemoyne et les Adam, souple et comme pétrie de chair avec Falconet, énergique et réaliste avec Pigalle, éprise de vérité individuelle avec Houdon, d'arrangement ingénieux avec Caffiéri, de facilité voluptueuse avec Clodion. Grande époque, certes, mais qui, avant la fin de sa carrière, payait par de graves défauts la rançon de ses qualités et mettait dans ses meilleures œuvres des germes de décadence et de mort.

« Peu à peu, en effet, elle avait confondu le beau avec le joli; sa grâce était devenue de la manière, sa gaieté de l'effronterie, sa liberté du cynisme; sa facilité même l'avait conduite au pire des dangers et au plus dangereux pour l'art : le dédain de la nature et de la vérité. Il était temps qu'une révolution complète, non seulement dans le goût, mais dans les mœurs et les idées, ramenât les artistes et le public aux aspirations généreuses et aux grands

sujets; qu'elle substituât à l'adoration de soi-même et à l'unique souci de l'heure présente le respect du passé et de l'avenir, par le sentiment de la tradition et la poursuite des seules choses qui aient chance de durer, puisque, depuis le jour où l'humanité prit conscience d'elle-même, elle en retrouve et en subit la nécessité éternelle; enfin, qu'elle obligeât à cette observation directe de la nature et à cette probité, dans l'imitation des formes et des couleurs, sans lesquelles il n'y a que mensonges et faux semblants.

« La crise se produisit, Messieurs, énergique et complète, salutaire et douloureuse, dans l'art comme dans la société. Brusquement, à l'exemple de Vien, nos peintres renoncèrent aux petits sujets, aux formes incertaines, aux couleurs conventionnelles, pour revenir aux grandes scènes de l'histoire, au dessin rigoureux, à l'étude loyale de la lumière. Le souffle de l'antiquité remplit toutes les âmes, et, comme au temps de Louis XIV, Athènes et Rome, la mythologie et ses légendes, l'héroïsme militaire et l'amour de la liberté, inspirèrent nos tableaux et nos statues, tandis que nos places publiques se couvraient d'édifices grecs et romains.

« Archaïsme apparent, Messieurs; en réalité, fidélité vivante dans la reproduction des mœurs. C'était bien l'esprit des temps nouveaux qui animait les maîtres d'alors, Gros comme David, Guérin comme Géricault, car les mêmes passions qui avaient enflammé Léonidas et Thrasybule, Décius et Thraséas, Antoine et César, remplissaient l'âme française; emprunter à l'antiquité ses titres et ses décors, c'était copier l'histoire contemporaine. Celle-ci, du reste, avec ses costumes et son esprit particulier, était-elle négligée? A côté de l'*Enlèvement des Sabines* et du *Serment des Horaces*, voici le *Sacre de Napoléon Ier*, les *Pestiférés de Jaffa*, la *Bataille d'Eylau*, l'*Officier de chasseurs à cheval*. Avec la vigueur romaine reparaît aussi la grâce athénienne, ressaisie par Prud'hon, et, comme la simple vie de tous les jours ne perd jamais ses droits, Boilly l'observe et la fixe, avec une fidélité ingénieuse, dans la famille, dans l'atelier, dans la rue.

« Dès lors, l'art français du dix-neuvième siècle est né, robuste et fécond dès le premier jour, assez puissant pour durer et produire jusqu'à nous, assez souple pour suffire aux transformations les plus diverses. Tandis qu'il continue la ligne classique avec Ingres,

par Géricault il donne la main au romantisme de Delacroix; mais, en dépit de l'antithèse fameuse exprimée par ces noms, c'est bien toujours le même art et la même inspiration, je veux dire l'amour du grand et du vrai. Aussi pouvons-nous, en toute liberté d'esprit, honorer ces maîtres d'une admiration égale. Ils avaient le droit de s'en tenir chacun à sa formule; ce noble égoïsme était la raison même de leur génie; mais nous, la postérité, nous devons réconcilier ces grands rivaux dans la gloire et raconter avec la même reconnaissance les batailles d'où leurs chefs-d'œuvre sont sortis.

« C'est encore l'esprit de vérité et de grandeur, tantôt l'un et l'autre, tantôt l'un des deux, qui inspire nos peintres de la vie réelle. C'est par lui que Millet peut montrer, dans ses paysans épiques de l'Ile-de-France, cette noblesse inconsciente propre aux laboureurs de tous les temps et de tous les pays; par lui que Courbet trouve la poésie dans la réalité la plus vulgaire. C'est à lui que notre école de paysagistes doit cette sincérité d'observation, si pleinement originale, qui fait passer, toute frissonnante, la vie des champs, des bois et des eaux dans ces toiles de Daubigny, de Corot, de Théodore Rousseau, où l'homme ne s'ajoute à la nature que pour mieux en écarter tout ce qui n'est pas elle. C'est de lui, enfin, que relève cette école de sculpteurs qui, avec David d'Angers, Rude, Barye et Carpeaux, — je ne cite toujours que les morts, — a victorieusement lutté avec toutes les combinaisons de la forme vivante.

« En nous donnant la liberté, Messieurs, la Révolution nous permettait d'écrire enfin la véritable histoire, non plus le seul mémorial des actes royaux, mais l'observation complète de l'activité humaine à travers les siècles, et, en même temps que le sens de l'histoire, elle faisait naître un sentiment qu'elle-même ne pouvait éprouver, car elle avait trop à détruire : le respect du passé. Je ne crains pas de dire, malgré les ruines dont elle a jonché le sol, qu'en proclamant l'égalité, la fraternité et, par suite, la solidarité humaines, elle nous a peu à peu conduits à ce goût des restaurations archéologiques qui, à côté des architectes du présent comme Duban, Visconti, Lefuel, Ballu, suscitait ces évocateurs du passé, Lassus, Vaudoyer, Viollet-le-Duc, contemporains, à force de science, des âges dont ils relevaient et sauvaient les merveilles.

« Je n'avais pas la prétention, Messieurs, de décrire devant vous

les origines et le développement de l'art français au dix-neuvième siècle. Je voulais simplement indiquer ce que je crois être la vérité historique et artistique, en constatant, pour l'esprit révolutionnaire, l'honneur d'avoir produit un nouvel art, comme il a produit une nouvelle société. Certes, il n'est ni possible ni souhaitable que l'humanité se repose jamais dans une parfaite communauté de sentiments : ce repos serait la mort, et le progrès résulte de nos divergences. Mais, cette nécessité admise, il est bien permis de trouver que, sur cette terre de France, dont la Révolution a fait, somme toute, une des patries les plus aimables, un des séjours où la vie est la plus douce, où l'idéal de la justice terrestre est le plus sensiblement réalisé, on n'a pas encore pour elle toute la reconnaissance qu'elle mérite, et que, depuis quelques années, on se livre trop aisément, sur ce sujet, à des pensées de déception et de tristesse. Ingratitude ou dilettantisme, cela est fâcheux. Le bien que nous éprouvons nous vient d'elle, et ce qui nous reste encore de souffrances est le lot inévitable de l'humanité. Ayons donc à son égard la reconnaissance filiale qu'elle doit inspirer. Pour moi, dans le domaine de l'art, j'ai considéré comme un devoir de constater que son œuvre avait été bonne et que, si nous lui devons par ailleurs bien des raisons d'aimer notre pays, ici ces raisons ne sont pas moins fortes.

« Vous êtes, Messieurs, les historiens de l'art français; vous marquez patiemment les étapes de sa carrière, vous restituez avec un soin scrupuleux tout ce qui contribue à le faire mieux connaître, vous prétendez unir tous les anneaux dans la chaîne de sa tradition. Je n'ai qu'à parcourir les comptes rendus de vos séances, pour voir que nombre de vos travaux confirment les idées que je viens d'exprimer; amis intelligents du passé, justes appréciateurs du présent, je suis heureux de trouver des raisons nouvelles de penser comme je pense, dans plusieurs des mémoires dont vous avez entendu la lecture, dans plusieurs de ceux que vous allez entendre cette année.

« Au nom du Ministre, je vous souhaite la bienvenue et je déclare ouverte la treizième session du Congrès des Sociétés des Beaux-Arts. »

M. le Directeur des Beaux-Arts, appelé auprès de M. le Ministre de l'Instruction publique, exprime le regret de ne pouvoir assister à la séance et prie M. Marcille de présider à sa place.

La parole est donnée à M. Th. Lhuillier, correspondant du Comité à Melun, pour la lecture d'une note relative à Jean Jouvenet et à ses filles.

M. Lhuillier entre dans des détails curieux et absolument inédits sur les quatre filles du peintre, qui se sont fixées dans la Brie au commencement du dix-huitième siècle. L'une d'elles, Mme Lordelot, réunit ses sœurs dans une maison de campagne qui lui appartenait, et ainsi se trouva reconstituée la famille de Jean Jouvenet, sur laquelle les historiens antérieurs à M. Lhuillier n'avaient rien découvert. Le mémoire de M. Lhuillier est entièrement puisé dans les archives locales.

M. Foucart, correspondant du Comité à Valenciennes, a la parole sur le peintre Coliez.

Le travail de M. Foucart renferme un tableau complet des cérémonies publiques de tout caractère qui ont eu lieu à Valenciennes pendant la période révolutionnaire. Le décorateur le plus en évidence à cette époque, l'auxiliaire le plus actif de l'administration communale ayant été le peintre Coliez, M. Foucart s'est appliqué à reconstituer l'histoire de cet artiste en s'appuyant sur les documents les plus divers.

M. Caffarena, membre de l'Académie du Var à Toulon, donne lecture d'un mémoire sur la décoration des vaisseaux, fort en honneur dans les ports de France au dix-septième siècle; c'est un sujet sur lequel il reste encore beaucoup à apprendre. Le plus célèbre des décorateurs de cet ordre est Puget. Il y a donc intérêt à bien connaître les travaux entrepris par Puget dans le port de Toulon et à saisir le sens exact des dépêches adressées par Colbert au sculpteur provençal. M. Caffarena s'est donné la tâche de faire la lumière sur ce point intéressant.

M. Dechelette, correspondant du Comité à Roanne, donne lecture d'un mémoire sur les objets d'orfèvrerie conservés dans les églises de l'arrondissement de Roanne.

Le mémoire de M. Dechelette combat cette opinion trop répandue que les églises de France ne renferment plus d'objets d'art dignes de l'intérêt de l'artiste, de l'archéologue et du critique. L'auteur a limité son étude aux seules pièces conservées dans quelques églises rurales, et les renseignements qu'il fournit sur ces œuvres d'art démontrent l'intérêt que présenteraient des recher-

ches du même ordre entreprises et poursuivies avec méthode sur tous les points de la France.

M. le chanoine Dehaisnes, correspondant du Comité à Lille, lit une étude concernant les volets du retable de Saint-Bertin conservés à la Haye.

Cette étude a pour objet de fixer le nom de l'auteur d'une œuvre du plus haut prix, conservée au Palais-Royal de la Haye. M. Dehaisnes établit que les peintures du retable dont il s'est fait l'historien sont dues à un artiste de Valenciennes. L'opinion de l'auteur est appuyée sur des pièces d'archives, la plupart inédites.

M. Albert Jacquot, correspondant du Comité à Nancy, lit un mémoire sur les graveurs lorrains. L'auteur qui, à diverses reprises, a donné communication d'études d'ensemble sur la musique et la sculpture en Lorraine, s'est imposé la tâche de réunir tous les documents relatifs aux graveurs d'une même province. La Lorraine ayant compté de nombreux graveurs en taille-douce, à l'eau-forte ou en médailles, le résumé biographique et critique présenté par M. Jacquot renferme les portraits les plus variés. Beaucoup de notes inédites rendront plus précieuse la publication du mémoire lu devant la section des Beaux-Arts.

L'ordre du jour appelle la lecture d'une étude de M. Sabatier, correspondant du Comité à Vire, sur les Delavente, famille de peintres virois. Parmi les peintres provinciaux auxquels la Normandie a donné naissance, les Delavente, originaires de Vire, méritaient de trouver un biographe. Le mémoire très bref de M. Sabatier met en lumière la vie de travail de ces artistes, dont la famille s'est perpétuée pendant plus de deux siècles.

Lecture est ensuite donnée d'un mémoire de M. Lumereaux, de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Marne, sur l'œuvre de Rouillier d'Orfeuil et de Nicolas Durand (1764-1786).

Le mémoire de M. Lumereaux est un chapitre d'histoire locale. L'édilité provinciale, telle que l'entendaient les administrateurs de la province de Champagne, est l'objet d'un exposé rapide au cours duquel la physionomie de l'intendant de Champagne et de l'architecte Durand se détache avec le relief qu'il convenait de donner à ces personnages.

M. Advielle, correspondant du Comité à Arras, communique une notice sur Jehan du Vivier, orfèvre du roi Charles VI.

Cette communication, dont les éléments ont été puisés aux sources les plus diverses, contient non seulement de curieuses notes sur les travaux d'orfèvrerie exécutés pour le compte de la Couronne sous Charles VI, mais de précieux renseignements sur les prix de main-d'œuvre et l'estimation des joyaux.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures un quart.

Séance du mercredi 12 *juin.*

Présidence de M. L. de Fourcaud.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. de Fourcaud, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assisté de MM. L. Crost, secrétaire du Comité, et Henry Jouin, secrétaire adjoint.

Assistent à la séance, outre les délégués, MM. Narjoux, Goxse et Guiffrey, membres du Comité.

M. le président invite M. Paul Foucart, correspondant du Comité à Valenciennes, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« On est fier de présider votre Congrès d'hommes de bonne foi, de chercheurs loyaux et sûrs, accourus de toutes les régions françaises, dans une année comme celle-ci, où la France se manifeste aux yeux de tous en un rayonnement inouï de fécondité et de magnificence. Ce n'est donc pas simplement pour obéir à l'usage que j'adresse ici mes remerciements à M. le ministre de l'Instruction publique et à M. le directeur des Beaux-Arts pour le très grand honneur qu'ils m'ont ménagé : c'est que je sens, au plus profond de moi-même, une indicible joie de me voir convié à célébrer avec vous, devant les splendeurs de notre Exposition universelle, l'irréductible puissance de notre génie national.

« Il se menait, Messieurs, depuis quelques années, à l'étranger, une certaine campagne contre la France, assez singulière et tout à fait triste. Nous étions décidément un pauvre pays, intéressant tout

au plus par de petits côtés, un pays de petits cerveaux, de petites idées et de petits arts, fort au-dessous de tous les autres, hormis pour la vanité. Cela s'énonçait en articles de journal, se commentait en brochures, se répétait sous toutes les formes et dans tous les dialectes.

« Naguère, un Saxon écrivait : « Les littérateurs français ont toujours été courts de souffle; ils n'ont, d'ailleurs, à leur service qu'une langue dure, sèche et mal fournie de mots. En art, les Français n'aiment que ce qui a rapport à leur vie. *Ils manquent d'imagination et ils n'ont pas l'instinct de la grandeur.* » Une Revue anglaise disait plus nettement encore : « Le Français est bon enfant; il se fait des bagatelles de grosses affaires, et réciproquement. » Et nos yeux tombaient constamment sur de semblables gentillesses.

« Au dire de l'un, nous ne saurions penser sur aucun sujet; au rapport d'un autre, nous n'avons jamais eu, nous n'aurions jamais ni un peintre ni un statuaire original; un troisième affirmait que nos musiciens ont tort de hasarder autre chose que des chansonnettes. Nous étions un pays « de bons cuisiniers, de jolies actrices et de mauvais plaisants ». Pourquoi venait-on à Paris des quatre points cardinaux ? — Parce que Paris est une ville gaie. La France était la patrie du « monde où l'on s'amuse ». Il semblait que tout s'y passât sur des rythmes dansants; qu'on n'y connût d'autre souci, le matin, que de se bien divertir le soir; qu'on n'y admît d'autre but que de varier à l'infini les divertissements. S'il nous arrivait de hausser le ton, de produire des œuvres mâles et d'un accent fort, mille voix « très autorisées » nous renvoyaient à nos amusettes : « Vous n'êtes pas mis au monde pour nous émouvoir; les grandes cordes humaines ne vibrent pas en vous; vous n'avez que la mission de nous distraire. Laissez là vos nobles inspirations. En avant le quadrille et l'opérette... » Et rien ne peut rendre le ton d'ironie et de pitié dont on nous lançait ces choses.

« Je parcourais, hier encore, un petit écrit, vieux de trois ou quatre ans et, je crois, d'origine anglaise, où l'auteur, développant à sa manière une boutade de Brillat-Savarin, insinue que nous passons notre vie à nous griser de champagne. Le jour où il nous vient des idées graves, selon ce beau penseur, nous ne sommes plus Français. Je ne sache pourtant pas que Montaigne, Bossuet, Corneille, Chateaubriand, Victor Hugo, Balzac, soient

absolument des affineurs de mots pour rire ou des polissons. De quoi se sont-ils abreuvés ou nourris ? Je l'ignore, mais je ne vois pas qu'ils aient emprunté aux étrangers leur intime substance. Notre génie, si clair et si robuste, en même temps que si délicat, fait son œuvre gaillardement. C'est un génie de santé qui a l'horreur du vague et du vide. C'est un génie d'indépendance qui n'accepte pas indéfiniment le joug des traditions. On peut contester sa force : il ne se donne la peine de protester que par des créations multiples et qui se propagent. Un maître dont le témoignage n'est point suspect, Richard Wagner, s'écriait un jour en ma présence : « La France m'étonne par l'abondance de sa production. Il y a en elle une merveilleuse énergie créatrice, et je crois que son art est en très bonne voie. » Messieurs, le célèbre compositeur avait raison.

« Toutes les fois que, par fatalité, nous avons substitué à notre idéal français l'idéal d'un autre peuple, il nous a fallu le déplorer tôt ou tard, car nous en avons subi un amoindrissement. On s'est inoculé un mal; ce n'est qu'à grand'peine et à force de temps qu'on le chasse de ses veines. Voyez combien de siècles nous nous sommes débattus sous la tyrannie de l'art italien! Pour éliminer cette influence, notre effort a été constant, — et elle nous ressaisissait sans trêve, — et ce n'est que d'hier qu'elle est éliminée. Que sommes-nous de tempérament? Rationalistes et réalistes, amoureux de la nature, observateurs attendris de la vie vivante. Qu'avait-on fait de nous? Des rhéteurs d'Académie, voués à l'exploitation de certaines formules. Chez quelques-uns l'indépendance gauloise se révoltait. Il y a toujours des Lenain, des Watteau, des Chardin, en France, pour se dérober à la convention et faire de l'art français à leur guise. L'académisme, maître de l'éducation publique, détourne les jeunes gens de suivre leur exemple. C'est à merveille : les médiocrités se donneront carrière; notre naturelle originalité mettra plus de temps à se dégager de ce fatras; mais, soyez tranquilles, elle finira par se reconquérir. Or, aujourd'hui, — j'en prends à témoin tous ceux qui ont visité l'Exposition, — elle s'est pleinement, superbement reconquise. Cette Exposition marque une date vraiment grande et glorieuse, infiniment plus glorieuse et bien autrement grande que plusieurs ne le croient : celle de notre définitif affranchissement esthétique.

« Le Français était sorti de sa voie de sincérité et de logique : il y est rentré. Il avait sacrifié l'humaine simplicité de l'art de ses pères aux complications d'un art étranger : il revient, non aux procédés, mais au goût de vérité de ses pères. La beauté qu'on mettait, hier, dans le tracé d'une arabesque, il la met, à présent, dans le rendu de la vie totale des êtres, dans l'expression profonde et immédiate de leur activité, de leur intimité.

« Plus de types généraux : nous entendons faire le portrait de notre temps sous tous ses aspects. Plus de combinaison de lignes sacramentelles : tout ce qui n'est pas imprévu, saisi sur nature, nous est indifférent. Attentifs à la réalité changeante ou permanente des choses, rationalistes, réalistes, observateurs de l'universelle vie et des existences particulières ainsi qu'autrefois, nous nous abandonnons à l'immense variété des spectacles, et plus rien ne tombe de nos mains où ne s'accuse ce que j'oserai appeler, par un jeu de mots à la vieille mode, le sentiment de la logique et la logique du sentiment.

« Je vais au Champ de Mars; je regarde les façades de ces palais qui forment un si majestueux ensemble. Presque partout éclate, honnêtement, la rationalité de la construction. Chaque chose est en sa place normale; les matériaux se dévoilent d'eux-mêmes à nos yeux et, par leur juxtaposition très franche, en des cadres bien apparents, suivant des lignes nettement conduites, contribuent essentiellement à la décoration des édifices. Puis, les couleurs choisies de tous côtés sont claires et transparentes, brillantes et non brutales, faites pour s'accorder entre elles dans une vaste unité. Pour la première fois l'œil éclairci de notre nouvelle école de peinture a influencé les architectes, — et c'est un grand bienfait. Enfin, si j'envisage la décoration intérieure, j'aperçois en maint endroit, parmi beaucoup de banalités et de redites, une tendance très accentuée à caractériser une industrie ou une province non par de vains attributs, mais par des motifs tirés de la production de cette province, de l'outillage et des produits de cette industrie. Sans doute, vous noterez en cet ordre d'idées même des maladresses, des puérilités, du mauvais goût et même du ridicule; mais il n'importe! Le branle est donné, et c'est un heureux branle, celui qui des insipides généralités nous mène aux particularités expressives. Et, ne vous y trompez pas, c'est un retour à l'esprit de nos anciens arts.

« Je vais maintenant au Trocadéro : j'y visite une incomparable exposition d'objets d'art du treizième au dix-huitième siècle. Il y a là d'étonnants chefs-d'œuvre, — et en quantité. Cependant, une remarque m'impressionne : ces pièces rares que nous admirons sont le fait de ce qu'on appelle, avec une nuance de dédain, les industries d'art. Nous voulons y voir, si belles qu'elles soient, la main d'un ouvrier, point du tout celle d'un artiste... et du diable si je sais pourquoi!... Mais, là-dessus, rentrant dans les galeries du Champ de Mars, je suis frappé du nombre et de la qualité des morceaux dits, précisément, d'art industriel. J'entends, par exemple, s'exalter les enthousiasmes, — et le plus justement du monde, — en l'honneur de M. Émile Gallé, de Nancy, verrier, céramiste et fabricant de meubles. A l'un de mes amis que je savais naguère en des idées arriérées et que je vois s'échauffer d'admiration, j'objecte, non sans malice : « Mais ce n'est qu'un céramiste, qu'un verrier, qu'un industriel! » Il me répond sèchement : « C'est un maître... » En vérité, Messieurs, le progrès n'est pas seulement dans la production; il est aussi dans le public.

« Finissons-en une bonne fois avec le préjugé qu'il n'y a point d'art sérieux, dans le domaine plastique, en dehors de la peinture et de la sculpture. On peut mettre de l'art en n'importe quel objet pratique, en un pot à fleurs comme en un bijou, en une soupière comme en un landier, en une table comme en une pendule. Renonçons, de grâce, pour la sculpture et la peinture, à cette appellation surannée : les Beaux-Arts. Y a-t-il donc des arts qui sont beaux et d'autres qui ne le sont pas? Nous voyons, à l'Exposition, de l'art partout, et du plus pur, et du plus noble, et du plus libre, — de l'art fait de logique et de sincérité. Comment ne pas constater qu'à cet égard encore l'esprit français se reconquiert?

« Que si l'on pousse aux galeries réservées aux œuvres de nos peintres et de nos statuaires depuis cent ans, on y est émerveillé de l'effort, instinctif ou raisonné, mais incessant, pour échapper aux lieux communs. David, créateur d'une théorie académique, n'est réellement supérieur que lorsqu'il l'oublie en traitant un sujet moderne. Gros, Géricault, Delacroix, à des points de vue divers, cherchent le drame. Ingres, comme David, son maître, excelle surtout dans le portrait. Corot, Millet, Courbet, Manet, nous introduisent à l'étude de l'ambiance lumineuse, à la peinture des mœurs

de notre temps appelée à renouveler la peinture d'histoire, et, finalement, aux recherches de la couleur et de la lumière en plein air. En sculpture, on revient avec Rude, David d'Angers, Carpeaux et Barye, au naturel, au mouvement, à l'intime pénétration des caractères. Que dirai-je? C'est partout le triomphe de la vie sur les formules. Les classiques ont fait de leur mieux pour empêcher l'avènement de ces idées si françaises, puisqu'elles dérivent de l'esprit d'analyse, et peut-être les derniers tenants des doctrines italo-romaines n'ont-ils pas encore désarmé. Mais, bah! nous n'y prenons garde. L'Exposition centennale nous montre le développement de notre École, original en dépit de tous les obstacles, et cela nous suffit. Nous devions parvenir par la force des choses, ou plutôt par la puissance de la logique, là où nous sommes parvenus. La haute rationalité des aïeux a repris possession de l'intelligence française.

« Non seulement nous n'imitons plus les étrangers, à cette heure; mais les étrangers nous imitent. Visitez les salles qui leur sont dévolues, vous y relèverez partout les traces de notre influence. Mais alors que deviennent les accusations portées contre nous par d'autres nations? — Oh! c'est bien simple; elles s'évanouissent.

Nous imiterait-on, Messieurs, si nous n'avions en nous nulle personnalité nationale?

« Au surplus, quelle est, en cette circonstance, l'attitude de nos rivaux? Nous devons avouer qu'ils nous rendent jusqu'à un certain point justice. A la vérité, ils exagèrent le décor au détriment des objets exposés, mais encore faut-il reconnaître leurs éloges. Les Allemands trouvent notre Exposition fort belle, un peu trop gaie, peut-être... Affaire de tempérament! Quant aux Anglais, permettez-moi de vous citer ce que l'un d'entre eux écrivait récemment, dans la *Pall Mall Gazette*, réparant avec éloquence bien des iniquités répandues :

« Les Français aiment à faire grand : ils auront prouvé une fois « de plus qu'ils s'y entendent. L'Exposition du Centenaire de 1889, « comparée à toutes celles qui l'ont précédée, sera, positivement, stu- « péfiante. Ni les peines, ni l'argent n'ont été ménagés. Rien de mes- « quin n'afflige le regard. *Jusque dans la plus petite charpente de* « *fer, le sentiment et le goût éclatent. Le résultat est de nature à* « *montrer à l'univers que la France est toujours la plus laborieuse*

« *et la plus artiste des nations, et que, lorsqu'elle est résolue à une* « *entreprise, elle sait s'y mettre corps et âme.* [1] »

« Messieurs, je ne crois pas devoir m'étendre davantage. Je voulais indiquer tout uniment ce point de vue que cette manifestation solennelle de 1889 consacre notre émancipation esthétique. Nul d'entre vous, à ce qu'il me semble, n'en saurait douter maintenant.

« Mais permettez-moi, en terminant, de vous adresser deux conseils en guise de corollaire :

« Quand vous serez de retour dans vos provinces, Messieurs, placez au premier rang des richesses de vos Musées, et dans la plus belle lumière, les œuvres de l'École française. Elle n'a été que trop longtemps méconnue et elle vaut bien qu'on la connaisse.

« Et, en second lieu, étudiez avec amour dans le passé et encouragez autour de vous dans le présent la production des objets d'art appliqués à la vie. Le peuple le plus grandement, le plus sainement artiste, n'est pas celui qui produit le plus de chefs-d'œuvre de cabinet, mais celui qui met le plus d'art aux objets pratiques, aux choses les plus simples. Il faut faire entrer de l'art dans la vie, Messieurs. C'est le plus sûr moyen de faire entrer de la vie dans l'art. »

M. Henry Jadart, correspondant du Comité à Reims, a la parole pour lire un mémoire sur Nicolas Bergeat, dernier vidame du chapitre, premier conservateur du Musée de Reims (1733-1815).

Cette étude renferme l'historique de la fondation du Musée de Reims. L'auteur entre dans les détails les plus intéressants sur la provenance des objets d'art qui constituèrent le premier fonds de la collection rémoise. Mais un Musée suppose un conservateur. Celui qui, le premier, administra le Musée de Reims, c'est le chanoine Nicolas Bergeat.

M. Jadart a raconté la vie laborieuse et les actes de patriotisme qui distinguent Bergeat et défendent son nom contre l'oubli.

M. l'abbé Requin, correspondant du Comité à Avignon, donne lecture de documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon, au quinzième siècle.

[1] Traduction de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Ce n'est pas la monographie d'un artiste, mais le tableau de la vie artistique dans le Comtat, aux quatorzième et quinzième siècles. M. Requin a recueilli sur près de cent cinquante maîtres d'inégal mérite des renseignements biographiques que l'auteur fait suivre de notes critiques. Le mémoire du correspondant du Comité a été puisé dans les archives publiques et privées de la région.

M. Parrocel, correspondant du Comité, ajoute aux détails si précis fournis par M. Requin, quelques observations complémentaires qui donnent un plus grand intérêt encore au mémoire communiqué à la section.

La parole est ensuite donnée à M. Marmottan, correspondant du Comité historique du Nord, pour la lecture d'une étude sur les peintres d'Arras, depuis le douzième siècle.

C'est également un travail d'ensemble que l'auteur présente à la section. Les notes les plus diverses ont été recueillies par M. Marmottan sur des peintres de tout ordre, et les écrivains d'art savent combien la province d'Artois a été fertile en « maîtres des couleurs », s'il est permis d'appliquer à d'autres qu'à Bellegambe cette désignation flatteuse.

Mgr Dehaisnes et M. Advielle présentent quelques observations sur le travail de M. Marmottan. L'auteur veut bien tenir compte des remarques qui lui sont faites par ses collègues.

M. A. Castan, membre non résident du Comité à Besançon, communique ensuite un mémoire sur les premières installations de l'Académie de France à Rome.

La section avait entendu, à la séance du 11, la lecture de dépêches inédites de Colbert relatives à la décoration des vaisseaux; ce sont encore des lettres ignorées du ministre de Louis XIV que met en œuvre M. Castan, pour exposer les origines de l'Académie de France. L'étude de M. Castan est aussi neuve que succincte. La pièce essentielle et vraiment curieuse du mémoire dont il s'agit a été découverte à Rome, par le correspondant du Comité. C'est un inventaire de l'Académie de France en 1673.

M. Gaoux, correspondant du Comité à Toulon, lit une étude sur les Musées de Toulon.

Ce travail renferme d'abord l'histoire du Musée de marine de Toulon, fondé à la fin du dix-huitième siècle par le directeur de l'atelier de sculpture du port.

Ce n'est qu'après l'établissement du Musée maritime que la municipalité s'est occupée de constituer le Musée de peinture.

L'ordre du jour appelle la communication d'un mémoire de M. Léon Charvet, membre non résident du Comité à Lyon, sur les moyens à employer pour développer un art décoratif national.

L'auteur étant absent, il n'est pas donné lecture de son travail.

M. l'abbé Requin supplée M. Duhamel, correspondant du Comité à Avignon, pour la lecture du mémoire préparé par ce correspondant sur les origines du Musée d'Avignon.

Le travail de M. Duhamel contient l'exposé très circonstancié des incidents qui ont marqué la création du Musée d'Avignon. L'auteur rend justice aux amateurs éclairés qui se firent, durant la Révolution, les auxiliaires de l'administration communale. M. Duhamel poursuit l'histoire du Musée jusqu'au delà de l'époque où, par suite du legs Calvet, la collection d'art que possédait la ville reçut le nom de Musée Calvet.

L'ordre du jour appelle la communication d'une étude de M. Pérathon, correspondant du Comité à Aubusson, sur quelques artistes aubussonnais. Le mémoire de M. Pérathon présente un double intérêt.

Des notes biographiques nombreuses ont été recueillies par l'auteur sur M. Barraband. A ces renseignements, M. Pérathon ajoute l'exposé de la fondation de l'École centrale de la Creuse, en 1795.

L'ordre du jour appelle la communication d'un mémoire de M. Stein, correspondant du Comité à Fontainebleau, sur les frères Anguier.

Michel, François et Guillaume Anguier forment une dynastie d'artistes dont deux au moins furent des maîtres très personnels. M. Stein n'a rien ignoré de ce qui a été publié avant lui sur Michel et François Anguier, et il ajoute aux travaux de ses devanciers, relatifs à ces sculpteurs, un nombre important de renseignements biographiques puisés aux Archives nationales et dans les Dépôts de la Normandie, province natale des Anguier.

M. Advielle, correspondant du Comité à Arras, donne lecture d'une étude relative à Jean et Benjamin Duvivier, graveurs de médailles et de jetons, et à plusieurs autres artistes du même nom.

Cette notice est fort développée. L'auteur se borne à en communiquer un rapide résumé, le texte intégral de M. Advielle devant être

inséré au compte rendu que publie l'Administration des Beaux-Arts.

M. l'abbé Guillaume, correspondant du Comité à Gap, a la parole pour lire une étude sur le transport à Gap, en 1798, du monument de Lesdiguières.

En l'absence de l'auteur, ce travail est communiqué par M. Advielle, correspondant du Comité. Les négociations auxquelles donna lieu, en 1798, le transport à Gap du mausolée sculpté par Richier, sont l'objet d'une note précise et intéressante de la part de M. l'archiviste des Hautes-Alpes.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures dix minutes.

Séance du jeudi 13 *juin* 1889.

Présidence de M. Félix Narjoux.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. Narjoux, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assisté de MM. L. Crost, secrétaire, et Henry Jouin, secrétaire adjoint.

M. le président invite M. Durieux, membre non résident du Comité à Cambrai, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« En me désignant pour présider une de vos séances, M. le ministre m'a fait un grand honneur et m'a causé une vive satisfaction.

« L'honneur est de présider à des travaux d'un ordre aussi élevé que les vôtres, la satisfaction est de penser que votre réunion a lieu à l'École des Beaux-Arts et que, dans cette séance, vous traiterez (presque exclusivement) de sujets se rapportant à des œuvres de notre art national du moyen âge.

« Votre place, Messieurs, était marquée dans cette noble École dont les élèves se recrutent sans distinction d'origine ni de nationalité, où l'enseignement est si libéral que toutes les opinions artistiques y sont représentées.

« C'est ainsi, Messieurs, que ces murs, si longtemps habitués à n'entendre parler que de l'art antique et de celui de la Renaissance, vont, tout à l'heure, entendre la lecture de vos travaux, dont les sujets se rapportent à une époque tenue, naguère encore, en médiocre estime. Et, puisque vous êtes une Société d'enseignement, puisque vous êtes à l'École des Beaux-Arts, puisque celui qui a l'honneur de vous présider est un architecte, permettez-moi de vous parler un peu architecture et architectes.

« Il y a quelque vingt-cinq ans, j'étais sur les bancs que vous occupez, et je ne pensais pas avoir jamais, même pour une heure, le droit de m'asseoir à cette place qu'occupaient alors, qu'occupent encore nos plus illustres maîtres et chefs d'école.

« A l'époque dont je vous parle, cet hémicycle, aujourd'hui si calme, à l'auditoire si bienveillant, retentissait du bruit des plus violentes querelles. Viollet-le-Duc était à cette chaire et voyait ses efforts méconnus, sa voix étouffée. On refusait de l'écouter; on refusait d'entendre développer les idées nouvelles dont il était le promoteur.

« Oh! Messieurs, la détestable chose que l'esprit de parti! Qu'il s'agisse de politique ou de beaux-arts, voyez comme toujours il nous aveugle, nous cache la vérité et dénature les meilleures intentions! Combien parmi ceux qui, alors, étaient les détracteurs des nouvelles doctrines et qui sont, à présent, au nombre de ses fervents adeptes, doivent s'étonner d'avoir pu agir et penser comme ils l'ont fait jadis!

« Qui de vous, voyant l'accueil qui lui est fait ici, croirait que, vingt ans plus tôt, il eût trouvé porte close?

« Les souvenirs de l'architecture grecque et romaine étaient seuls en honneur; et vous, les chercheurs qui connaissez si bien tout ce qui se rattache à notre art national français, vous eussiez été éconduits. Voyez le changement : aujourd'hui, l'accès de cette école vous est tout grand ouvert; vous vous y présentez bannière déployée; c'est le directeur des Beaux-Arts lui-même qui vous reçoit.

« Il ne faut pas, Messieurs, que le succès nous fasse oublier celui à qui nous en sommes redevables, celui qui, le premier, est monté sur la brèche; et nous devons saluer, avec émotion et respect, le souvenir du grand nom de Viollet-le-Duc.

« Les premiers travaux sur les monuments de notre architecture du moyen âge sont dus à Vitet, à Mérimée, à Albert Lenoir; mais les études techniques de la structure, du principe de la construction de ces monuments, appartiennent à Viollet-le-Duc. C'est lui qui a ouvert la voie, cette voie que tant d'autres, après lui, ont fructueusement parcourue.

« Le cher grand homme, dont j'ai eu l'honneur d'être l'élève et le collaborateur, a trouvé dans ces études la satisfaction d'une grande tâche accomplie; mais il y a trouvé aussi bien des amertumes et bien des déceptions! Pourquoi l'en plaindre? N'est-ce pas là le sort habituel de ceux qui marchent en avant, de ceux qui remuent des idées?

« Maintenant il repose là-bas, loin de son pays, loin de nous, couché dans le cimetière de Lausanne, au-dessus du grand lac, en face de ce mont Blanc qu'il connaissait si bien!

« On a peine à croire, en voyant la faveur dont jouissent, de nos jours, les productions dites gothiques, que ces mêmes œuvres aient été, à une époque si rapprochée de nous, regardées comme des œuvres presque barbares d'une époque en décadence.

« Il fallut, en 1866, tout l'esprit libéral et indépendant du baron Haussmann, le grand préfet, pour que Viollet-le-Duc fût chargé du projet de construction de l'église Saint-Pierre de Chaillot. Le temps, hélas! ne lui a pas permis d'exécuter l'œuvre qu'il avait conçue.

« Le revirement qui s'opéra dans les idées fut prompt, fut complet; si bien qu'il dépassa les sages limites. Nous ne savons pas toujours, en France, nous arrêter à temps, ne pas aller au delà.

« Les architectes ne furent pas tous, il est vrai, subitement convertis : ceux qui avaient reçu l'unique enseignement de l'École, ceux qui avaient appris à ne voir rien autre que le grec et le romain, non seulement refusèrent de s'enrôler sous le drapeau qu'on déployait, mais ils unirent toutes leurs forces pour combattre les principes nouveaux.

« Ils triomphèrent d'abord; leur succès ne fut pas de longue durée : ceux qui venaient derrière eux les laissèrent de côté et, animés d'une louable émulation, se disputèrent à l'envi la

gloire... l'avantage, de restaurer nos monuments historiques, de conserver nos cathédrales.

« L'engouement fut tel que chacun ne put trouver place : les architectes grands prix, appelés ainsi parce qu'ils ont eu le grand prix, ou auraient voulu l'avoir, ne furent pas les moins empressés. Aussi, contrairement à ce qui se passait quelque temps avant, ce ne furent plus les architectes qui manquèrent aux monuments, ce furent les monuments qui firent défaut à l'ardeur, au zèle de tant de néophytes désireux de les rendre à leur splendeur première et prêts à adorer ce que, jadis, ils eussent brûlé.

« Il était bien loin le temps où, à propos des édifices du moyen âge, un de nos maîtres classiques disait, aux applaudissements de son auditoire, que ces édifices faisaient très bien à l'état de ruines couvertes de lierre.

« En sorte que, pour donner satisfaction à un si beau zèle, il n'est pas un édifice qui n'ait eu son sauveur; pas un, même ceux qu'il eût peut-être été sage d'abandonner à leur destin. La France se couvrit d'échafaudages ; tout clocher eut le sien. Par malheur, les ressources n'étaient pas en rapport avec les besoins, et les allocations, répandues sur un trop grand nombre, furent insuffisantes. Bien des édifices ont dû, en fait de restauration, se contenter des gigantesques bois qui, dressés de leur base au faîte, rappelaient des espérances déçues, des promesses irréalisées.

« Nous ne donnons pas, seuls, de pareils exemples. Ainsi, pendant longtemps, on put apercevoir dressé au sommet de l'une des tours de la cathédrale de Cologne, le montant d'une énorme grue laissée en place au quinzième siècle par les ouvriers qui, un soir, quittèrent leur travail pour le reprendre le lendemain.

« Lendemain qui se fit attendre près de quatre siècles !

« Si l'étude des monuments d'une époque déterminée est un but pour l'archéologue, elle ne saurait, pour l'architecte, être qu'un moyen.

« Un architecte, et je donne ce nom à ceux-là seulement qui en sont vraiment dignes, ne doit pas connaître une architecture, il doit connaître l'architecture : celle des Grecs aussi bien que celle des Romains, celle des Arabes aussi bien que celle des Français. Son bagage ainsi formé de tout ce qu'il a pu apprendre d'autrui,

une nouvelle étude commence pour lui, celle qui a pour but de tirer parti des connaissances acquises, de séparer le bon grain de l'ivraie, d'arriver à dégager sa personnalité, son originalité, dans le vrai sens du mot, et de faire, enfin, œuvre d'art, œuvre d'artiste, c'est-à-dire de concevoir une création qui lui appartienne en propre.

« Celui, au contraire, qui, trop imbu des traditions du passé, qu'elles soient antiques, du moyen âge ou de la Renaissance, ne songe qu'à conserver, qu'à restaurer les précieux souvenirs vers lesquels il se sent attiré, celui-là ne sera jamais un artiste. Il pourra, en étant autre chose, valoir tout autant, être un érudit, posséder un profond sentiment de l'art ; mais il ne sera pas un artiste, car le propre de l'artiste est de créer, et lui ne crée pas, il sait seulement se souvenir.

« Il est rare que, dans tout ce qu'elle fait, dit et pense, la France ne trouve pas d'imitateurs. On la copie, sans toujours bien distinguer. Sous Louis XIV, l'Europe se mit à porter perruque, et l'Europe nous emprunte aujourd'hui le répertoire de nos cafés-concerts.

« Nos voisins les Allemands ne sont jamais en retard en telle occurrence, et l'idée de faire revivre chez eux l'architecture « gothique » dont les types qu'ils possèdent sont bien inférieurs aux magnifiques exemples laissés sur notre sol, leur est venue tout de suite après l'apparition chez nous des premières études archéologiques du douzième au quinzième siècle. Ils se sont mis en marche derrière nous, profitant de nos essais, de nos études, de nos fautes même, traduisant dans leur langue nos ouvrages, pour appliquer ensuite le résultat de nos recherches.

« De même l'Allemand du moyen âge construisit la cathédrale de Cologne en s'inspirant des cathédrales d'Amiens, de Beauvais et de Troyes, de même l'Allemand moderne, trouvant chez autrui des renseignements, des indications, des formules toutes faites, parfaitement propres à être utilisés dans son pays, s'est, avec une rare adresse et beaucoup de bonheur, approprié tout ce qui, de notre bien, pouvait lui être utile et profitable, et, suivant ses convenances, nous prit nos idées... S'il ne nous avait pris que cela !

« Ce qui devait inévitablement se produire chez nous, étant donnés notre caractère et notre nature, s'est produit. La nouvelle école, celle des architectes « gothiques », a été aussi, sinon plus exclusive que ne l'était l'école des architectes classiques ; elle a

fermé la porte de sa petite église aux nouveaux arrivants, se refusant énergiquement à l'ouvrir. Eux seuls possédaient le feu sacré, la tradition sainte. Non seulement ils voulaient les garder, mais ils refusaient aux profanes le droit d'initiation, la faculté d'apprendre.

« Et pourtant notre École des Beaux-Arts était là, et son organisation, perfectible comme toute chose humaine, comprenait dans le programme de son enseignement, non pas l'architecture d'une époque, l'architecture d'une école, mais l'architecture de tous les temps et de toutes les civilisations.

« La grande discussion recommença; aussi bien elle n'avait pas cessé, et les critiques amères de pleuvoir sur l'École, sur son enseignement, sur ses méthodes, sur ses artistes officiels; les rappeler toutes serait long et peut-être sans intérêt.

« On a reproché à l'École des Beaux-Arts de produire des architectes auxquels on accordait bien quelque mérite : c'étaient des artistes utiles, d'une certaine valeur, d'une moyenne honnête... De là à des hommes de génie, il y avait loin!...

« Des hommes de génie! Messieurs, il entre, années moyennes, dans la section d'architecture, la seule qui nous occupe ici, cent cinquante à deux cents élèves. Que deviendrions-nous si, chaque année, l'École nous mettait ainsi tant d'hommes de génie sur les bras! Où trouver assez de panthéons pour abriter leurs cendres? Et, de leur vivant, quel malheur serait le leur, et surtout quel malheur serait le nôtre! L'École en forme un, ou est censé en former un, par an; c'est assez, soyez-en assurés.

« Les hommes de génie, Messieurs, ne se forment à aucune école. L'homme de génie, qu'il soit artiste, savant ou homme de guerre, apporte en naissant, dans son cerveau, dans son âme, l'étincelle divine; l'éducation développera ce germe, elle ne le donnera jamais!

« Aucun être humain n'est complet, absolu, dans un sens ou dans un autre. Il en est de nos œuvres comme de nous-mêmes; aucune n'est entièrement bonne ni entièrement mauvaise; pas une n'est assez parfaite pour ne pas offrir quelque tache; pas une n'est assez pire pour qu'en cherchant bien on ne lui trouve quelque bon côté.

« L'École est une œuvre humaine; elle a ses qualités, elle a bien, hélas! aussi quelques défauts; mais avant de chercher à faire

disparaître ceux-ci, il faut s'assurer qu'on les remplacera par des qualités, et non par d'autres défauts. Il faut, surtout, se garer d'une révolution; non qu'une révolution doive nous effrayer : il en est une, au moins, dans notre histoire, dont, après un siècle, nous nous félicitons et dont nous recueillons encore les fruits! Mais, après une révolution vient souvent la pire des choses, la réaction, qui parfois fait reculer plus loin que le point d'où la révolution est partie.

« Ce qu'il faut se garder de laisser se produire à notre École, ce sont des médiocrités, des architectes exclusifs, au bagage incomplet, ne connaissant qu'une des questions, et parfois une des faces des questions dont ils devraient connaître l'ensemble. Ce qu'il faut lui demander, c'est de nous former des architectes à l'esprit large et élevé, à l'instruction solide, complète, imbus des grands principes des civilisations et des architectures, et ne se contentant pas de leur emprunter une forme vaine et changeante.

« Et vous trouverez, Messieurs, en de tels architectes, de précieux collaborateurs, des guides utiles pour vous aider dans vos patientes recherches et vos savantes études des monuments, des œuvres d'art de nos provinces à toutes les époques.

« On a encore reproché à notre École des Beaux-Arts, ou plutôt aux architectes ayant suivi son enseignement, d'être incapables de mettre leur art en rapport avec nos transformations politiques et sociales, et de ne pouvoir créer une architecture contemporaine qui réponde aux besoins de nos habitudes et de nos idées modernes. Je ne veux pas entrer à ce sujet dans une discussion qui, je crois, serait intéressante, mais serait trop longue. Je veux seulement vous signaler l'emploi du fer dans les constructions de tout ordre et vous demander si l'introduction, l'application de cette nouvelle matière n'a pas amené une transformation dans la conception de nos édifices. Les halles, les gares de chemins de fer, les grands espaces couverts qui en sont les types les plus modernes et où cet emploi est le plus sensible, ne sont-ils pas une preuve des progrès réalisés, ne donnent-ils pas le droit de constater que l'architecte moderne est à la hauteur de sa tâche et que l'École des Beaux-Arts l'a mis à même de la remplir?

« Vous avez été à l'Exposition, vous avez vu la galerie des Machines, l'admirable galerie de trente mètres, le dôme central et

les deux palais des arts; croyez-vous que ce soient là des œuvres inférieures, et ne jugez-vous pas, comme moi, que les architectes qui les ont conçues et exécutées valent leurs devanciers, et que l'École des Beaux-Arts ait raison de mettre quelque empressement à les réclamer comme ses élèves?

« Quant à la grande tour, c'est là un travail d'ingénieur; je ne vous en dirai rien, sinon qu'elle est très haute. Je craindrais, en insistant, de froisser le sentiment si fin, si délicat, que vous avez des choses d'art.

« Les architectes qui, en ces derniers temps, ont créé l'architecture scolaire et élevé, dans les plus modestes communes comme dans les plus grandes villes, des écoles, des lycées ou des palais de facultés, ne vous semblent-ils pas aussi être de véritables architectes, connaissant leur art, connaissant leur époque et faisant honneur à l'École des Beaux-Arts?

« Cette question d'école, d'enseignement de l'architecture, n'est pas toujours bien connue; les discussions qu'elle fait naître sont, vous le voyez, instructives. Ce sont là querelles de famille; le temps fait chaque jour son œuvre, laissons-le agir. Les hommes disparaissent, mais les idées restent et s'imposent.

« Je finis en hâte, Messieurs; aussi bien vous m'en voudriez de retarder plus longtemps la lecture des intéressants travaux que vous allez entendre et qui, presque tous, se rapportent à cette époque de notre moyen âge français dont la richesse est inépuisable et que, heureusement pour nous, vous ne vous lassez pas de nous révéler. »

M. Durieux, membre non résident du Comité à Cambrai, a la parole pour donner lecture d'un mémoire sur le Musée national du district de Cambrai (1790-1805).

Les efforts de l'administration communale de Cambrai, pour assurer la conservation des œuvres d'art de toute nature rassemblées au district, sont mis en lumière par l'auteur à l'aide de détails qu'il serait difficile de faire plus nombreux, plus circonstanciés, plus complets. A Cambrai comme à Reims et à Toulon, la municipalité a été secondée par quelques citoyens dévoués que M. Durieux a fait revivre dans une esquisse biographique, heureux complément de son étude.

Lecture est faite par M. Lex, correspondant du Comité à Mâcon,

d'une étude de MM. Lex et Martin sur les origines de l'Ecole de dessin de Mâcon.

Ce n'est pas seulement l'origine de cette École qui se trouve racontée par MM. Lex et Martin, c'est surtout son fonctionnement sous l'impulsion du premier directeur de l'établissement. Les programmes rédigés par cet éducateur libéral et très entendu méritaient d'être connus de la génération présente.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un mémoire de M. Leymarie, correspondant du Comité à Limoges, sur les porcelaines de Limoges pendant la période révolutionnaire.

On sait que la céramique, à l'époque de la Révolution, a été promptement modifiée dans ses décors habituels par le courant nouveau qui se manifestait sur tous les points de la France. On connaît de nombreux spécimens des « faïences révolutionnaires ». M. Leymarie a étudié, à ce point de vue spécial, la porcelaine de Limoges; il donne dans son étude, très succincte, mais remplie de détails ayant un caractère historique, le résultat de son enquête.

L'ordre du jour appelle la communication d'une étude de M. l'abbé Porée, correspondant du Comité à Bournainville (Eure), sur un peintre bernayen, Michel-Hubert Descours.

L'histoire des artistes provinciaux offre toujours un intérêt nouveau. Tout y est inédit et imprévu. Descours n'est pas un maître de haut vol, mais il appartient à une époque dont l'étude rencontre, de notre temps surtout, de vives sympathies. Descours est un suivant de Lancret; son œuvre atteste la variété de ses aptitudes et la fertilité de son pinceau. Enfin, un dernier détail rend attachante la physionomie du peintre de Bernay : il s'est donné la peine d'écrire ses mémoires simplement, brièvement, sans s'attribuer à lui-même un talent qui ne lui a pas été dévolu. Cette autobiographie, découverte par M. l'abbé Porée, serait le naturel complément du travail personnel soumis par le correspondant du Comité à la section des Beaux-Arts.

M. Roman, correspondant du Comité à Embrun, a la parole pour lire une notice sur le sculpteur Pierre Bucher (1510-1576).

En l'absence de l'auteur, ce travail est communiqué par M. le secrétaire.

Sculpteur et magistrat, telle est la double fonction que remplit à Grenoble Pierre Bucher, dont M. Roman a reconstitué l'histoire.

Un médaillon sculpté, représentant saint Paul, est le seul ouvrage que l'on connaisse aujourd'hui de cet étrange artiste, tout imprégné de grâce italienne. Le médaillon sculpté par Bucher est conservé au Musée de Grenoble.

L'ordre du jour appelle la lecture d'une étude de M. Natalis Rondot, membre non résident du Comité à Lyon, sur Jacques Morel, sculpteur lyonnais (1417-1459).

Jacques Morel, ou Moreau, ou encore maître Jacques, car le sculpteur dont s'est occupé M. Rondot est désigné sous ces trois appellations, est né à Lyon à une date incertaine, et mort à Angers au milieu du quinzième siècle.

Ce maître très personnel, très indépendant, n'est rien moins qu'un précurseur de l'École française de sculpture. Il se sépare des imagiers de l'École de Dijon par une originalité, une simplicité pleine de grandeur qui ne permettent pas de le confondre sans restrictions avec les disciples de Claux Sluter. M. Rondot, ayant à cœur de bien faire connaître le maître lyonnais, l'a successivement étudié dans sa vie et dans ses ouvrages. Deux statues de Souvigny, notamment, permettent à l'auteur de dégager avec une grande netteté la figure de Jacques Morel.

M. A. Giron, membre non résident du Comité au Puy, lit une étude sur les peintures murales de la chapelle du château de Saint-Romain (quinzième siècle).

L'auteur, qui s'est donné la tâche de relever toutes les peintures murales de la Haute-Loire, s'est occupé cette année de la décoration d'une chapelle abandonnée. M. Giron a relevé une suite de quinze figures en pied, de dimensions moyennes, et une photographie de cette peinture murale est soumise aux délégués présents à la séance. Le mémoire substantiel rédigé par l'auteur sur ses découvertes de la présente année doit prendre place dans le compte rendu de la session.

Le premier mémoire de M. Monméja, délégué de la Société archéologique à Montauban, intitulé : l'Hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), a trait à un monument d'architecture qui date du douzième siècle et que son fondateur, Archambauld, a décoré de pièces de céramique orientales. Archambauld avait pris part à la croisade de 1095. Ainsi s'explique l'existence de décors d'origine étrangère dans la maison consulaire de Saint-Antonin.

La monographie très étudiée de M. Monméja embrasse l'histoire du monument pendant plusieurs siècles, et l'auteur n'a pas omis de nommer les hôtes successifs de cette demeure seigneuriale.

Un second mémoire, présenté par M. Monméja, a pour objet l'étude de peintures murales du château de Bioule, dans le Quercy, exécutées au quinzième siècle, et qui avaient été recouvertes d'un enduit récemment enlevé, grâce à l'initiative intelligente de l'auteur du mémoire communiqué, et aussi à l'intervention de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à quatre heures.

Vendredi, séance à une heure trois quarts, sous la présidence de M. A. DE MONTAIGLON, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

Fin des communications et lecture du rapport général de la session.

Séance du vendredi 14 *juin* 1889.

PRÉSIDENCE DE M. A. DE MONTAIGLON.

La séance est ouverte à une heure trois quarts, sous la présidence de M. A. DE MONTAIGLON, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, assisté de MM. L. CROST, secrétaire, et Henry JOUIN, secrétaire adjoint.

M. le président invite M. T. LHUILLIER, correspondant du Comité à Melun, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution d'usage :

« MESSIEURS,

« En ouvrant cette troisième séance, permettez-moi de vous entretenir très brièvement d'une question très actuelle et très importante, de la nécessité, dans bien des cas, de rédiger les livrets des Musées de vos provinces en leur donnant plus d'importance et en les rattachant en quelque sorte les uns aux autres, en ne manquant pas d'y faire entrer une série de mentions et d'observations dont la présence est absolument nécessaire. Il y en a de bons, de

très bons même, mais il y en a trop d'insuffisants et d'incomplets, qui laissent vraiment trop à faire au visiteur, pour qui le livret doit être d'abord un guide et rester ensuite un souvenir. Ils doivent, par conséquent, contenir tout ce que le visiteur ne peut pas savoir, et ce qu'il n'a pas le temps de noter. Le principe est donc que chaque morceau soit décrit et caractérisé d'une façon particulière et absolument personnelle; son signalement doit être tel qu'il ne puisse s'appliquer qu'à lui seul, pour lui constituer une identité individuelle et être en quelque sorte son extrait de naissance et tout son état civil.

« Laissant de côté ce qui se rapporterait aux musées archéologiques, dont la variété est telle qu'elle entraînerait à trop de détails, je me bornerai, pour être court, aux tableaux; ce qui est nécessaire à leur description l'est aussi bien aux œuvres de sculpture et aux collections spéciales.

« La première chose à noter est la matière subjective, toile, bois, dont il est même bon de noter l'essence, cuivre, marbre, soie, vélin, parchemin, carton, papier; le fond sur lequel une peinture est faite entraîne une différence d'exécution que cette mention indique d'elle-même. L'huile est tellement la règle qu'elle peut ne pas s'indiquer, mais il faut indiquer la fresque, la détrempe, la miniature ou l'aquarelle. Il faut ensuite indiquer la mesure, et, si simple que la chose paraisse, elle est quelquefois difficile à donner très exactement. Une partie du tableau est plus ou moins couverte par la feuillure, et le tableau est en réalité un peu plus grand qu'il ne le paraît; le meilleur, qui n'est pas toujours possible, serait de mesurer le tableau par derrière; autrement, il faut forcer un peu la mesure, et, à moins que l'objet ne soit très petit, il suffit de la donner en centimètres. Si le cadre a une valeur ou un intérêt particulier, il convient de le mentionner.

« La description, même si l'œuvre n'est pas importante, doit être complète. Paysage, portrait d'homme, portrait de femme ne signifie et ne dit rien; le même sujet, historique ou de piété, peut avoir un grand ou un petit nombre de personnages ou de groupes. La mention de la taille des personnes de premier plan, la couleur des vêtements sont particulièrement utiles à noter, surtout pour les portraits, pour lesquels il est indispensable de noter s'ils sont en pied, à mi-corps ou en buste, s'ils sont de face ou de profil, et

de quel côté ils sont tournés, s'ils sont de grandeur naturelle ou autrement, et le meilleur est d'indiquer la mesure en hauteur de la tête. La transcription fidèle et intégrale des inscriptions, quand il s'en trouve, est de toute nécessité, comme aussi de blasonner les armoiries, et de ne pas se contenter de dire : « armes de telle famille » ; quand le tableau n'est plus sous les yeux, c'est le plus souvent n'avoir rien dit, et dans le cas, très fréquent, où l'on n'arrive pas à les attribuer, leur détail est d'autant plus important qu'il en permet la recherche et peut mener à son attribution, et par conséquent à un éclaircissement ultérieur.

« Le tableau a-t-il été transporté de bois sur toile, a-t-il été rentoilé, a-t-il été restauré et à quelle époque, sont des indications nécessaires qui manquent presque toujours et dont il est important de se préoccuper. L'indication de la provenance est aussi trop souvent omise. Est-ce un tableau recueilli dans le pays, un dépôt de l'État, le don d'un particulier, et à quelle date, une acquisition, et, dans ce cas, combien a-t-il été payé ? Lorsqu'on le sait, dans quelles collections se trouvait-il antérieurement? Si c'est un tableau moderne, et qu'il ait été aux Salons, il faut indiquer l'année et le numéro du livret, et cette vérification permet de savoir et de reproduire le titre que l'artiste a donné à son œuvre et parfois la description qu'il en a faite. Lorsque le tableau a été gravé ou lithographié, il est très utile d'en indiquer la ou les gravures; elles doivent en être soigneusement notées, car cette indication, des plus importantes, est au nombre de celles qui manquent le plus souvent. Le tableau est-il signé et daté ? C'est une recherche qu'il faut toujours faire et une transcription qu'il faut relever. Si la signature est fausse, il en faut accuser la fausseté. On ne saurait trop insister sur la nécessité de se préoccuper des signatures. Dans bien des cas, elle permet de donner une attribution vraie au lieu d'une fausse, et même de révéler un nom inconnu et de signaler une œuvre d'un artiste rare. Le tableau authentique d'un petit maître est bien plus intéressant que l'attribution fausse à un nom plus célèbre.

« Cela d'ailleurs se rapporte à la grosse et délicate question des attributions. Quand celle-ci n'est pas certaine et ne résulte pas des signatures, de documents certains ou de mentions anciennes et vraisemblables, c'est une honnêteté nécessaire de ne pas induire en erreur, et, dans bien des cas, le tableau doit être mis au rang des

anonymes. S'il est beau, cela n'ôte rien à sa valeur; il est une énigme qui sera peut-être résolue postérieurement, ainsi la présence d'un monogramme ou d'initiales encore inexpliquées. Bien des tableaux, même bons, ne sont que des copies; elles ne doivent pas être données comme des originaux. Dans tous les cas, il est toujours possible de dire le siècle, l'école, le goût et même de quel maître il est la suite et le reflet. *Attribué à un tel* peut être acceptable; il ne l'est pas d'affirmer sans preuve. De cette façon, ce qui a bien son prix, on échappe à la critique, et surtout on ne trompe pas. Un Musée et son livret sont un enseignement, souvent le seul qui apprenne aux visiteurs quelque chose sur l'histoire de l'art et sur les artistes. Il n'est que juste et honnête de ne pas les égarer et de ne leur dire que des choses vraies. Cette élimination des noms fantaisistes et cette augmentation des inconnus est la grosse question des livrets futurs; on a commencé, c'est la bonne voie et il la faut suivre.

« Inutile de dire que les tableaux doivent être divisés par écoles, commencer chez nous par la française, continuer par l'italienne et par les autres écoles étrangères, qu'il faut diviser plus qu'on ne le fait habituellement; l'école flamande est tout autre chose que l'école hollandaise; n'eût-on affaire qu'à un seul tableau espagnol et à un seul tableau anglais, il vaut mieux ouvrir pour lui un paragraphe, plutôt que de le mettre dans un chapitre auquel il n'appartient pas. Inutile aussi de dire que les inconnus doivent être mis à la suite de l'école à laquelle ils appartiennent.

« Dans tous les cas un livret doit avoir pour préface l'histoire de la formation du Musée, l'indication des emplacements successifs où il a pu être, la suite de ses conservateurs, et la bibliographie des livrets antérieurs. Il faudrait aussi, ce qu'on ne fait presque jamais, y mettre des tables, par exemple celle des noms des artistes réunis dans une seule série, la table chronologique des artistes par écoles, la table méthodique des sujets, celle des portraits dans l'ordre alphabétique du nom des modèles, celle aussi des provenances et des donateurs, d'abord par reconnaissance et aussi pour appeler des donations nouvelles.

« Il y aurait encore quelque chose à faire : ce serait d'illustrer le livret d'abord par des fac-simile de signatures curieuses, et même, ce dont je ne connais d'exemples qu'en Angleterre, de donner, à

l'état de croquis sommaires reproduits en relief et tirés dans le texte, le dessin, le souvenir plutôt des tableaux les plus importants, non pas à l'état de livre de luxe, mais de livre courant. On ne fait de nouvelle édition d'un livret que quand la précédente s'épuise, et les livrets, — plus que les livres, — se vendant jusqu'au dernier et par là faisant au delà de leurs frais, se peuvent vendre et doivent être vendus bon marché.

« Il y aurait sur tout cela bien autre chose à dire que l'énumération sèche, aride et très incomplète que je viens de vous présenter. Il eût été plus curieux et plus intéressant d'insister, de donner des exemples; il y en aurait eu d'amusants d'erreurs singulières, ou de découvertes importantes, faites grâce à la préoccupation de tel ou tel des détails dont il faut se préoccuper toujours et qu'il est dangereux de négliger.

« Je ne dois ni ne veux vous retenir plus longtemps, mais, pour ouvrir la séance, j'ai cru que, sans avoir la pensée de vous apprendre ce que je viens de vous dire, il était cependant bon de le rappeler. Il n'y a pas encore assez de bons livrets de Musées; il conviendrait qu'il n'y en eût que d'excellents. C'est à vous de vous en charger. »

M. Marcel Reymond, correspondant du Comité à Grenoble, lit un mémoire sur Donatello et la sculpture italienne.

Le mémoire de ce correspondant a pour but de convier la critique à étudier Donatello dans ses ouvrages, sans idée préconçue, avec une entière liberté. L'opinion de M. Reymond est que cette étude, ainsi reprise, permettrait de classer l'œuvre du maître italien d'après une chronologie nouvelle sensiblement différente de celle adoptée de nos jours par un certain nombre d'écrivains.

Ainsi posée, la question est de celles qui peuvent servir de point de départ à des discussions toujours utiles, puisqu'elles obligent l'esprit à discerner et à juger d'après son propre sens. La méthode proposée par M. Reymond est d'ailleurs celle que mettent journellement en pratique les historiens d'art.

M. le président fait observer la nouveauté et la solidité de l'ordre chronologique suivi dans son mémoire par M. Reymond.

Lecture est faite par M. de Mély, correspondant du Comité au Mesnil-Germain (Calvados), d'une étude d'un bas-relief de Jehan Soulas.

L'auteur de cette étude a fait œuvre de critique. On ne connaît encore que très peu d'ouvrages dus au ciseau de Jehan Soulas. M. de Mély, qui a étudié avec beaucoup de soin le style de cet imagier, propose de lui attribuer une page anonyme dans laquelle, semble-t-il, se trahit la personnalité de Soulas.

Le correspondant du Comité appuie d'ailleurs ses déductions critiques de documents précis qui ajoutent à la valeur de la thèse soutenue par l'écrivain.

M. E. Delignières, correspondant du Comité à Abbeville, communique une étude sur Beauvarlet et l'École abbevilloise de gravure au dix-huitième siècle.

L'auteur, qui avait présenté à l'une des sessions précédentes une étude d'ensemble sur les graveurs d'Abbeville, s'est borné, cette année, à tracer la monographie de Beauvarlet. M. Delignières étudie l'homme et l'œuvre. Sur l'homme, il entre dans des détails aussi piquants qu'inédits; sur l'œuvre de Beauvarlet, le correspondant du Comité est non moins riche en renseignements imprévus et curieux.

M. le président, après avoir remercié M. Delignières de sa communication, exprime le vœu que l'exemple donné par les conservateurs du Musée d'Abbeville trouve des imitateurs à Abbeville; un cabinet d'estampes dues à des graveurs de la région a été annexé aux galeries de peinture.

M. de Montaiglon souhaiterait que chaque Musée de province possédât un cabinet de même caractère, dans lequel seraient groupées des œuvres de graveurs du pays, s'il en existe, et, dans le cas contraire, les portraits des personnages illustres et des vues topographiques se rattachant à la province environnante.

M. le président, en l'absence de M. Godard-Faultrier, membre non résident du Comité à Angers, donne lecture de son mémoire sur un vitrail du seizième siècle.

Après M. Déchelette et M. Jacquot, à qui leurs investigations dans les villages de leurs provinces ont fourni plusieurs pages curieuses, M. Godard parle devant la section des Beaux-Arts d'un vitrail découvert dans la province d'Anjou.

L'œuvre provient d'une église de village. M. Godard-Faultrier a décrit la scène peinte, dont l'étrangeté méritait d'être signalée; mais, plus encore que la singularité des personnages, le sens mys-

tique du tableau devait être l'objet d'un commentaire, et M. Godard ne s'est pas dérobé à cette partie de sa tâche. Ce tableau représente un mourant dont l'âme, disputée par Satan, est sauvée par l'intervention de l'ange gardien.

M. le président, en l'absence de M. Ch. de Grandmaison, correspondant du Comité à Tours, lit une étude de ce dernier sur un peintre tourangeau de l'époque carlovingienne, Godo *pictor*, qui vivait en l'an 908.

L'auteur, on le pressent, est bref sur l'artiste dont il s'occupe. On ne se procure pas aisément des notes nombreuses sur les artistes du dixième siècle. Mais le nom, la qualification du maître, l'indication du milieu dans lequel il vit sont les lignes essentielles de toute ébauche biographique; or, la note succincte présentée par M. de Grandmaison renferme sur Godo ces renseignements.

M. E. Parrocel, membre non résident du Comité à Marseille, communique une revue des faits se rattachant aux Beaux-Arts durant la période révolutionnaire en Provence, et notamment à Marseille.

Ce travail est le relevé complet des événements de toute nature qui, d'après les archives et les publications de l'époque, se sont déroulés en Provence et plus spécialement à Marseille, pendant la Révolution. Le mémoire étendu de M. Parrocel a la valeur d'une statistique patiemment faite, d'un haut intérêt et relative à l'une des époques les plus agitées, mais non la moins fertile de notre histoire nationale.

M. A. Jacquot, correspondant du Comité à Nancy, s'est imposé la tâche de ne rien omettre, si c'est possible, sur les Richier. Déjà de précédentes communications du même correspondant avaient ajouté à ce que nous savions sur cette importante dynastie de sculpteurs. Le « Bas-relief ignoré » dont parle l'auteur devant la section des Beaux-Arts est l'œuvre de l'un des Richier. La découverte de cette sculpture, perdue sur la façade d'une maison de village, fait honneur à M. Jacquot.

A la suite de cette communication, qui clôt la liste des travaux inscrits, M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art et rapporteur général de la session, est invité à lire son rapport. C'est une étude complète sur les travaux qui ont été soumis au Comité et lus avec son assentiment au cours de la session.

M. Jouin examine chaque mémoire et rattache par des transitions heureuses les différentes études dont il rend compte; il caractérise l'ensemble des travaux de 1889, et, après avoir trouvé pour chacun des auteurs qui ont été admis aux honneurs de la lecture un mot d'éloge, il reporte ses félicitations sur les Sociétés des Beaux-Arts et sur l'institution des Congrès annuels.

La lecture du rapport général étant achevée, M. le président remercie les délégués de leur assiduité et déclare close la session de 1889.

La séance est levée à cinq heures.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION, LU A LA SÉANCE DU 14 JUIN, PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT[1],
« MESSIEURS,

« Pour être content, le goût n'a pas besoin de trouver la perfection. Il y a un charme, un talisman qui tient aux doigts de l'ouvrier, et partout où sera ce charme, là aussi sera un plaisir dont l'esprit s'estimera satisfait. » Cette parole est de Joubert. Elle nous revient à la pensée au moment où nous sommes appelé à résumer vos travaux. Ce serait vous tromper et nous tromper nous-même que de parler de perfection en présence de ces pages laborieuses, écrites de bonne foi, mais à travers lesquelles, il s'en faut, vous le sentez bien, que le passé revive sans lacunes ou sans erreurs. Tous, tant que nous sommes, nous ébauchons l'histoire : rien de plus. La puissance de l'homme ne va pas au delà. Le temps, qui toujours travaille à détruire, se joue de nos efforts, de nos recherches, de nos découvertes. Nous rapprochons des pierres dispersées; mais l'édifice, le monument balayé par les siècles, qui le relèvera dans son intégrité, c'est-à-dire dans sa richesse et dans son éclat? Personne. Laissons donc aux cerveaux légers l'illusion de l'orgueil. Ce sentiment n'est pas digne des esprits sérieux et sincères. Mais s'il nous est interdit de nous complaire à notre œuvre, il y aurait, ce semble, quelque injustice à ne pas reconnaître ce charme, ce talisman qui tient aux doigts de l'ouvrier et dont l'empreinte est partout sensible dans vos travaux. Chaque année vous ramène fidèles, attentifs, désintéressés, enthousiastes, et le souvenir de vos études patientes, de vos discussions élevées et toujours courtoises,

[1] M. Anatole de Montaiglon, membre du Comité.

n'est pas encore évanoui, que vous rentrez dans l'enceinte avec de nouveaux trophées. Vous vous entretenez à demi-voix de maîtres inconnus, de ruines délaissées, d'institutions utiles ou superbes dont les origines n'avaient pas eu d'historiens.

« Cette puissance de ressources, cette fécondité que rien n'épuise vous font honneur. Mais ce n'est cependant pas là qu'est le talisman. Où donc est-il? Devons-nous le chercher dans la forme que revêtent vos études? Non, car vous ne voulez être que des sauveteurs de renommées ou de monuments, et quiconque procède au sauvetage rapide, urgent, d'un être aimé ou d'une œuvre rare s'inquiète peu du geste ou de la parole dont il use à l'heure d'un péril.

« Mais si votre labeur prolongé n'assure pas la pleine reconstitution du passé, si vos écrits, sous leur forme souvent improvisée, ne sont pas invariablement marqués au coin d'une langue irréprochable, où donc sera le talisman? Il est dans l'unanimité spontanée de l'effort, il est dans l'accord tacite avec lequel, sans vous être concertés, vous tendez passionnément au même but; il est dans ce culte inflexible que vous professez pour l'art de votre pays, à toute heure, en toute circonstance, au nord aussi bien qu'au midi et au centre de notre grande nation, culte vivace, idéal et patriotique dont vos Congrès annuels sont les manifestations éloquentes. Le talisman qui tient aux doigts de l'ouvrier, Messieurs, c'est ce joyau que, sans y songer peut-être, vous fixez pieusement à la couronne de la France.

« Quel est ce personnage mystérieux que vous présente M. Charles de Grandmaison, correspondant du Comité à Tours? « Godo Pictor », répond l'inconnu, et sa voix nous parvient à travers une avenue de siècles. Godo vit dans l'abbaye de Marmoutiers en 908. Il appartient à cette célèbre École de Saint-Martin dont les maîtres anonymes nous ont légué la Bible de Charles le Chauve. M. de Grandmaison vous l'a dit, il est permis de penser que l'artiste dont il parle et qui se qualifie *presbyter atque pictor* fut un maître de haut mérite. Quelques manuscrits ornés de miniatures portent peut-être ses initiales. Ne désespérons pas d'en apprendre plus long sur ce glorieux revenant de l'époque carlovingienne.

« M. Monméja, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne,

a tracé l'histoire de l'Hôtel de ville de Saint-Antonin. Or, ce ne sont pas des chartes écrites qui ont le plus sûrement guidé l'historien. Quelques plats émaillés, incrustés dans la muraille, ont éveillé l'attention de M. Monméja. Il s'est demandé comment ce décor, peu français, avait été importé dans le Quercy, et en procédant avec sagacité, avec goût, à l'enquête qu'il s'était imposée, votre confrère est parvenu à fixer la date de construction de ce logis, devenu plus tard la maison consulaire. Il vous a nommé le maître de céans, le donzel Archambauld, croisé à la fin du onzième siècle, et qui, de retour dans sa province, y rapporta quelques vestiges de la céramique orientale dont il fit l'ornement de sa demeure. C'est en historien et en critique que M. Monméja est entré dans la maison d'Archambauld, dont il a su dire l'aspect, la distribution, la richesse intérieure, les hôtes successifs.

« C'est l'érudit qui se manifeste chez votre confrère, lorsqu'il pose le pied dans un autre monument du Quercy, le château de Bioule. M. Monméja, qui avait effleuré le chapitre des croisades en parlant d'Archambauld, a omis de vous dire que lui-même était un croisé de l'année 1889. C'est le 27 mars dernier que la Société archéologique de Tarn-et-Garonne partait en guerre, la plume au poing, contre les infidèles qui s'étaient cru permis, en des temps barbares, de couvrir de mortier les peintures murales de la chapelle de Bioule. Vos collègues de l'ancienne Aquitaine, Messieurs, ont remporté la victoire. J'en appelle au témoignage de M. Monméja, l'annaliste consciencieux de cette guerre sainte et toute pacifique. Dix-neuf compositions, dont le sujet est tiré du Nouveau Testament, ont été mises à jour dans la chapelle. Et l'écrivain nous révèle que ces tableaux se distinguent par la clarté des scènes, l'ordonnance des groupes, l'expression, l'attitude et le geste des personnages. Mais l'intérêt que présente le château de Bioule n'est pas limité aux peintures de la chapelle. La salle d'armes réclame ses droits. Des preux de haute allure décorent ses murs. Ces guerriers légendaires sont à cheval. Ils se nomment Ogier, César, Hector, Charlemagne, et leur pose majestueuse n'a pas varié depuis cinq cents ans! Nous devons savoir gré à la Société archéologique de Tarn-et-Garonne de ses révélations imprévues, du sauvetage de ces grands vieillards de la salle des Preux; mais les auteurs heureux

de pareilles découvertes restent redevables envers le monde des arts d'une reproduction fidèle des peintures exhumées, à l'appui de leur texte explicatif.

« Que parlais-je, il n'y a qu'un instant, de joyaux et de pierres précieuses? M. Déchelette, correspondant du Comité à Roanne, est un expert plein de prestige. Reliquaires, pyxides, croix processionnelles, flambeaux d'autel richement ouvrés ont été l'objet de son étude, et M. Déchelette n'a eu, pour composer son mémoire, qu'à ouvrir les yeux. Ce sont les pièces d'orfèvrerie conservées dans les églises de l'arrondissement de Roanne qui ont attiré l'attention de votre collègue. S'il m'en souvient, à la dernière session, nous applaudissions M. Jadart, de Reims, lorsqu'il parlait des œuvres d'art des églises rurales de son arrondissement. Cette succession de travaux dont le cadre est similaire est un indice. Un auteur moderne a fait un chef-d'œuvre dans le *Voyage autour de ma chambre*. Imitez-le. Faites votre chef-d'œuvre en parcourant à pas comptés et l'œil ouvert chaque bourgade de votre canton, si, par impossible, l'arrondissement vous effraye.

« Nous ne cessons pas de remuer les joyaux et les perles rares avec M. Advielle, correspondant du Comité à Arras. Jehan du Vivier, orfèvre de Charles VI et de « Madame la Royne Ysabeau », veut bien, à l'instigation de M. Advielle, ouvrir devant nous ses livres de comptes. Ce ne sont que verges d'or fin garnies d'argent blanc, petites croix d'ambre enrichies de diamants, anneaux de précieux métal payés par le Trésor. Devenu l'hôte de Jehan du Vivier, M. Advielle nous fait entrer à sa suite chez l'orfèvre en titre de la Couronne et ne tarit pas en renseignements de toute nature sur ce maître trop peu connu. L'entrevue, pour brève qu'elle ait été, nous laisse de précieux souvenirs.

« Quelles relations existent entre ce du Vivier, originaire de Carcassonne, et les Duvivier de Liège, qui, deux siècles après leur homonyme, viendront en France et rempliront, à leur moment, la fonction recherchée de graveurs à la Monnaie de Paris? Aucunes, si ce n'est que les seconds, comme les premiers, ont été d'habiles artistes. Ce titre leur donnait droit à la bienveillance de M. Advielle,

qui a reconstitué leur histoire au prix d'un labeur énergique et prolongé. Votre collègue, vous ne l'avez pas oublié, avait soumis à votre appréciation, l'an passé, une monographie très complète des Roëttiers. Son étude sur les Duvivier ne le cède pas à son précédent travail par l'ampleur du cadre, la variété des informations, la sûreté dans le jugement. Jean et Benjamin sont au premier plan du tableau; mais combien de figures secondaires se détachent sur le fond, grâce à la mise en œuvre de pièces d'archives, d'inventaires, de quittances, d'actes d'état civil coordonnés ou analysés avec une juste mesure! Les Duvivier ainsi replacés au point précis qu'ils doivent occuper dans l'école française, ces habiles artisans de gloire qui frappèrent de leur vivant tant d'effigies reçoivent à leur tour leur médaille aux vives arêtes des mains de M. Advielle.

« M. Natalis Rondot, membre non résident du Comité à Lyon, s'est occupé, devant vous, d'un sculpteur dont le nom n'avait pas encore été prononcé dans cette enceinte : Jacques Morel.

« Qu'est-ce que Jacques Morel? Certains artistes sont des maîtres, mais Jacques Morel est un très grand maître. On est encore loin de le bien connaître. Il est l'homme d'un passé que les érudits cherchent à scruter en étudiant les textes et les monuments. Chaque jour, de nouveaux faits demeurent acquis à la science; d'autres nous échappent et seront la conquête de demain. Deux choses importent chez les maîtres : leur personne et leur œuvre. La personne de Morel se dégage désormais dans une suffisante lumière. On avait cru à l'origine languedocienne de l'artiste; c'était une erreur. Morel est Lyonnais. M. Rondot l'a prouvé. Ce n'est qu'accidentellement que le maître a fait un séjour dans la ville de Montpellier. Né à Lyon, Morel y demeure, il y travaille, il y fait probablement école, et plus tard il s'en va mourir à Angers, en 1459, au service du roi René, après avoir été aux ordres du Chapitre de l'église primatiale de Lyon, du duc de Bourbon et peut-être du roi de France.

« Voilà pour l'homme; parlons de l'œuvre.

« On a dit de Jacques Morel qu'il était bourguignon de doctrine. Sur ce point, il faut s'entendre. A l'époque où travaille Morel, l'art flamand a pénétré sur la terre de France, et la Bourgogne est, pour ainsi parler, le quartier général des tailleurs d'images les plus

célèbres. Cette situation est ancienne. Après la disparition de notre École nationale de sculpture, qui est dans sa splendeur au douzième et au treizième siècle, les rois de France avaient demandé aux Flamands d'être des éducateurs pour nos artistes. Beauneveu, appelé par le monarque, Marville et surtout Claux Sluter, sculpteurs du duc de Bourgogne, avec des tempéraments divers, firent accepter par nos imagiers les tendances, l'esprit, le style flamands. Cette révolution fut l'œuvre du quatorzième siècle. Claux Sluter, génie mâle et un peu fruste, disparaît au début du quinzième siècle; mais ses disciples lui survivent, et leur ciseau ne le cédera pas à celui du maître. Ils auront le secret d'une souplesse que Sluter, Flamand robuste et volontiers réaliste, paraît avoir dédaignée. Bref, au point de vue de l'exécution, l'école de Dijon, au début du quinzième siècle, est en progrès. Elle atteindra son apogée vers 1450, et trente ans plus tard on constatera son déclin. Dire que Jacques Morel est un Bourguignon de doctrine, ou, en d'autres termes, un artiste imprégné de l'esprit flamand, à une époque où cet esprit gouverne, où sa prépondérance est partout sensible, c'est être dans le vrai, si l'on veut, mais la personnalité de Morel disparaît et reçoit une forte atteinte de cette insuffisante constatation. Nous disons : insuffisante, afin de bien marquer que le brevet décerné dans ces conditions à Jacques Morel, s'il est exact, ne l'est pas complètement et avec honneur. L'éloge auquel a droit Jacques Morel, c'est précisément d'avoir secoué le joug de l'école de Bourgogne dont il parle la langue, d'être sorti du rang, d'avoir fait preuve d'indépendance avec mesure, avec goût, avec la supériorité d'un maître.

« Il est à Lyon. Dijon ne l'a pas vu dans ses ateliers. Le Chapitre de l'église primatiale de Lyon se préoccupe d'élever le tombeau du cardinal de Saluces. Jacques Morel, ou mieux maître Jacques, c'est ainsi qu'on l'appelle, jouit d'une grande réputation. Architecte et sculpteur, Jacques est maître de l'œuvre de la cathédrale de Lyon. C'est à lui que s'adresse le Chapitre. Le monument sculpté par Morel sera détruit en 1562. Regrettons-le, car cette disparition nous empêche de dire à quel degré s'est élevé l'artiste dans l'exécution. Mais un document subsiste. M. Rondot vous a parlé du contrat intervenu entre le Chapitre et l'imagier lyonnais. Ce contrat renferme les plus minutieux renseignements sur

la composition du tombeau de Saluces. Or, ceci est capital, l'ordonnance, la disposition générale, les détails, rien dans le monument du cardinal de Saluces ne rappelle les tombeaux classiques de l'école de Dijon. Morel est donc à tout le moins un indépendant. S'il était permis de le confondre avec les disciples de Claux Sluter, comment se fût-il affranchi de la coutume à laquelle ses contemporains de Bourgogne étaient impuissants à se soustraire?

« Mais ce n'est pas seulement la composition, c'est avant tout le style qui décide de la personnalité d'un maître. Si le style du tombeau du cardinal de Saluces ne nous est pas connu, l'église de Souvigny a protégé le monument du duc Charles de Bourbon et d'Agnès, sa femme. C'est encore Jacques Morel qui l'a sculpté. Ici, toutefois, l'ordonnance générale se rapprochera de celle des tombeaux de Dijon. Mais, ne l'oublions pas, Agnès de Bourbon est la fille de Jean Sans peur et la petite-fille de Philippe le Hardi. Les monuments des terribles ducs décideront, par leur forme, de celle qu'il convient d'adopter pour le tombeau d'Agnès. Ainsi s'explique la concession, toute fortuite, de Morel aux principes en honneur chez les Bourguignons. Mais le style, l'accent, l'idiome sont des qualités innées qui toujours trahissent la personnalité et révèlent un être supérieur. Maître Jacques l'a bien prouvé dans les sculptures de Souvigny. Là encore il est indépendant. La langue qu'il parle est plus pure, plus sobre, plus élégante que celle dont se servent les imagiers de Dijon. A la forme ramassée, si familière aux disciples de Sluter, maître Jacques fait succéder une forme plus juste dans ses proportions, empreinte d'un caractère de grandeur et de simplicité qui va devenir l'un des signes distinctifs de notre sculpture nationale prête à renaître. Quoi! Morel s'est-il donc dérobé sans retour à l'influence des Flandres? Non pas. C'eût été trop lui demander. Mais ce dernier trait va vous le peindre. Par une sorte d'anachronisme, promptement pardonné d'ailleurs, maître Jacques a traité la jupe d'Agnès de Bourbon dans le style des Van Eyck. En vérité, Morel est un maître étrange. Son style interdit qu'on le confonde avec ses contemporains, et s'il lui plaît d'emprunter un détail de ses statues à l'art des Flandres, ce n'est ni Marville, ni Beauneveu, ni même Claux Sluter qu'il interroge : il va d'un bond se retremper aux sources les plus pures de l'école flamande, chez ses primitifs les plus augustes, les Van Eyck.

« Morel a-t-il fait école? On a lieu de le supposer. Une statue d'Agnès Sorel, conservée à Loches, est d'une main moins habile que celle de maître Jacques, mais elle semble inspirée de très près par la statue d'Agnès de Bourbon.

« Morel a-t-il travaillé pour la Couronne? Le fait est possible. Le Chapitre de la cathédrale de Lyon, le duc Charles de Bourbon, le roi René sont des clients qui laissent supposer que maître Jacques fut en possession d'une grande renommée. Il n'est pas téméraire de penser que certaines œuvres commandées par les Valois lui seront peut-être restituées un jour avec certitude, sur la foi de documents précis qui restent à lire.

« Découvrez donc, Messieurs, ces pièces attendues, et parachevez ainsi le travail remarquable de M. Natalis Rondot, l'un de nos historiens d'art les plus entendus et les plus fertiles, l'un des continuateurs de Léon de Laborde, dont il s'honore d'avoir été l'ami. M. Rondot vous a présenté les lettres de naturalité de Jacques Morel, que l'école de Dijon, à son apogée, ne peut enrôler, que la Renaissance qui s'annonce ne pénètre pas de ses molles effluves, un artiste solitaire, puissamment doué, personnel, un précurseur de notre art national dans son évolution décisive et durable, un maître de forte stature et de haute taille.

« Il vous souvient du caprice étrange de Pierre de Médicis, frère puîné du deuxième grand-duc de Toscane. Ce prince, despotique et violent, exigea, dit-on, de Michel-Ange, au cours d'un hiver rigoureux, que le sculpteur façonnât des statues de neige. Michel-Ange obéit, et Baccio Bandinelli, informé de cette injonction bizarre, se contenta de dire : « Je ne conçois pas Homère écrivant l'*Iliade* sur le sable. Le génie doit produire pour les siècles. » Une fois n'est pas coutume : Bandinelli avait tenu un propos sensé. Les soixante et un peintres, les vingt-sept verriers, les dix-sept miniaturistes avignonnais dont vous a parlé M. l'abbé Requin, correspondant du Comité, ont suivi le précepte de Bandinelli. Tous ont travaillé pour les siècles. Certains de leurs ouvrages subsistent encore après cinq cents ans, et, pour n'en citer qu'un seul, nous nous inclinons devant le retable des Chartreux de Villeneuve-lez-Avignon. Des générations successives avaient balbutié en face de ce chef-d'œuvre les noms, à jamais respectés dans l'École, de Jean Van

Eyck et de Jean Fouquet. M. Requin nous apprend, pièces en main, que cette page hors de pair est due à Enguerrand Charanton, originaire du diocèse de Lyon et fixé dans la ville des papes. A la vérité, les nombreux artistes dont s'est occupé avec tant de patience et de saine érudition M. Requin n'ont pas tous le précieux avantage échu au peintre des Chartreux de Villeneuve. Nous ne connaissons pas une verrière ou un manuscrit qu'il soit permis d'attribuer avec certitude à chacun d'eux. Mais, patience! on ne parle des batailles qu'après avoir nommé les chefs qui les ont livrées. M. Requin, et il faut l'en remercier, a évoqué devant vous tout un état-major de maîtres d'œuvres. Leur identité, leurs aptitudes sont désormais à l'abri de toute discussion; les commandes qu'ils ont reçues de leurs contemporains nous rassurent sur la suite de l'enquête que vous aurez à cœur de reprendre et d'achever. M. Requin ne nous a pas dit qu'aucun des maîtres qu'il a nommés ait dû passer ses heures à pétrir la neige. Pierre de Médicis, espérons-le, n'a pas eu d'adeptes dans le Comtat.

« On ne s'avise pas de tout. C'est, je crois, Buffon qui veut que l'homme se tienne droit et debout; « cette attitude, ajoute le Naturaliste, est celle du commandement ». Soit. Mais Buffon n'avait pas soupçonné les obstacles qu'aurait à vaincre M. Léon Giron, membre non résident du Comité au Puy, pour ressaisir dans leur ensemble les peintures murales de la Haute-Loire. M. Giron, doué d'une persévérance vraiment remarquable, vous confiait, il y a quelques années, qu'il avait dû passer de longs mois penché sur des échafaudages incommodes, cherchant à suivre entre les nervures de coupoles en ruine les profils altérés de personnages évanouis. N'en déplaise au Naturaliste, tout penché qu'il demeurât, votre confrère conservait encore, ce me semble, l'attitude du commandement. Cette année, M. Giron, fidèle à son œuvre de prédilection, vous a dit quelques mots de la chapelle du château de Siaugues-Saint-Romain. Ici, les échafaudages seraient superflus. Je laisse parler l'auteur :

« Dans cette partie de la Haute-Loire qui appartint jadis à l'an-
« cienne Auvergne, s'élève une croupe de montagne, boisée de pins
« grêles, qui domine une plaine vite fermée par un horizon de
« puys volcaniques. Cette croupe porte le vieux château de Saint-

« Romain, aux courtines renversées, aux chemins de ronde rom-
« pus et qui n'a gardé que deux tours aux murs de basalte et aux
« machicoulis de lave : la tour des censives et la tour de la cha-
« pelle. Celle-ci, ronde à l'extérieur et tranchée à l'intérieur jus-
« qu'au couronnement, où elle complète sa forme circulaire, ren-
« ferme au premier étage l'oratoire. C'est ce qui explique que
« cet oratoire est en cul-de-four. On y entre par une porte
« basse en se courbant! »

« Ainsi parle M. Giron. Le voilà tenu de prendre une attitude nouvelle. Mais qu'importe? Pour gênante que soit la pose, elle n'enlève rien à l'autorité du coup d'œil, à la précision et à la vigueur du pinceau. Et quand votre confrère sortira, demi-rampant, de l'oratoire du château de Siaugues-Saint-Romain, il ira suspendre, tout heureux, au Musée du Puy, quinze effigies d'apôtres ou de saints personnages, peintes il y a cinq cents ans par quelque maître anonyme.

« Marivaux, que son historien appelle un « écrivain aimable et pro-
« fond », constatait un jour que ses pièces avaient rarement réussi de prime abord. « Leur succès, disait-il, n'est venu que dans la suite,
« et je l'aime bien mieux de cette manière-là ! » C'est, en effet, la bonne manière, mais elle n'est pas à la portée de tout le monde. Les meilleurs esprits, les talents les plus vrais n'atteignent pas toujours, sans y être aidés, à la réputation qui leur est due. En revanche, il faut reconnaître que les peintres, les orfèvres ou les statuaires trouvent chaque année dans vos rangs, Messieurs, des hommes de savoir et d'abnégation secourables aux méconnus. Mgr Dehaisnes n'en disconviendra pas. Son étude très sérieuse, très fouillée, sur les volets du retable de Saint-Bertin, conservés au Palais-Royal de la Haye, a pour objet la révélation de deux noms d'artistes qui, à l'exemple de Marivaux, ont eu le droit de se plaindre du succès trop lent à venir. Enfin il est venu, et désormais l'orfèvre Steelin, le peintre Marmion ne seront plus dépossédés de la gloire tardive, mais assurée, dont ils sont redevables à l'un de vous. C'est vers 1459 que ces deux artistes de Valenciennes exécutaient le somptueux retable dont l'histoire vous a été racontée par Mgr Dehaisnes. Au prix de quelles recherches, de quelles confrontations, de quelles inductions votre confrère, correspondant du

Comité à Lille, est-il parvenu à réformer un si grand nombre d'arrêts portés avant lui par des historiens d'art qui s'étaient égarés sur de fausses pistes? Il serait superflu de vous le rappeler. Certains noms en disent plus que de longs commentaires, et l'auteur de l'*Art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut,* est connu par ses œuvres de longue haleine, où la moelle circule à pleine page.

« Ce n'est pas la moelle du document, mais le tour d'esprit, la pénétration et l'originalité de la pensée qui distinguent le travail de M. Marcel Reymond, correspondant du Comité à Grenoble, sur Donatello et la sculpture italienne. M. Reymond s'est d'abord approprié les nombreux écrits publiés sur Donatello; puis, passant les Alpes, il est allé devant les œuvres mêmes de son modèle et les a scrutées dans tous les sens. Or, il est apparu à votre confrère que l'on pouvait, sans blesser la raison, classer les ouvrages de Donatello d'après une chronologie nouvelle, quelque peu différente de celle que l'on accepte aujourd'hui. Trois manières, trois périodes successives demeurent saisissables dans l'œuvre de l'artiste italien. Il est tour à tour disciple, praticien et penseur. Disciple, on le voit marcher dans le sillon de ses prédécesseurs immédiats; l'antique ne l'attire pas. Praticien, le nu le séduit, et, par une sorte d'opposition, la fantaisie dans l'ajustement ne lui est pas moins chère que le nu : à cette période correspond l'exécution la plus serrée, la plus fine. Penseur, il poursuit l'expression dramatique dans les traits du visage, dans le geste, dans la pose de ses personnages, dans les défectuosités voulues d'une forme violemment réaliste.

« Telle est la classification critique des œuvres de Donatello par M. Reymond. Sans nul doute, on peut demander raison à l'écrivain des opinions qu'il émet; on peut lui réclamer ses preuves. Il vous répondra que nul n'est comptable de sa propre foi. Croire est un don. M. Reymond a vu, il a réfléchi, apprécié, comparé et jugé. Son travail, pour n'être point appuyé de pièces d'archives, est digne d'attention. Les pièces qui sont à la source de l'étude de M. Reymond, ce ne sont rien moins que les œuvres de Donatello. Certes, ce n'est pas devant vous, Messieurs, qu'on oserait parler avec irrévérence du document. Mais, dites-moi, les hellénistes, les archéologues les plus experts ont-ils découvert une ligne écrite par un contemporain de Lysippe sur la *Vénus de Milo?* Je ne le crois pas.

Or, ce silence du document nous rend-il moins précieuses les études de Quatremère, de Clarac ou de Saint-Victor sur le marbre inestimable trouvé en ce siècle par Dumont d'Urville dans une île de l'Archipel? Vous ne le pensez pas. D'ailleurs, en toute discussion, c'est aux tribunaux compétents qu'il faut recourir. Et le juge par excellence en matière de critique, Sainte-Beuve, a dit avec non moins de tact que de profondeur : « Le danger de l'érudition serait, si l'on y abondait sans réserve, de trop dispenser le critique de vues et d'idées, et surtout de talent. Moyennant quelque pièce inédite qu'on produirait, on se croirait dispensé d'avoir du goût. L'aperçu, cette chose légère, courrait risque d'être étouffé sous le document. » C'est précisément, Messieurs, l'aperçu, cette chose légère, ce coup d'œil rapide jeté sur les divers points de l'horizon, que M. Reymond communique à son lecteur. Le document est une base, l'aperçu un sommet. L'un n'exclut pas l'autre, il s'en faut, et lorsqu'on voit passer ensemble, se prêtant un mutuel appui, ces deux êtres d'essence différente, l'esprit se sent satisfait; mais si par aventure ils se promènent isolément, c'est, je crois, l'aperçu que l'on préfère rencontrer. Avec lui, du moins, la causerie est toujours neuve.

« L'action de l'art sur les mœurs de l'Artois et la réaction du milieu social sur l'art de cette province, du douzième au dix-neuvième siècle, tel est le vaste tableau qui a tenté M. Paul Marmottan, correspondant du Comité du Nord. Son étude est un chapitre d'histoire dans lequel se trouvent condensés des événements sans nombre, esquissés des profils très divers. M. Marmottan ne se laisse pas rebuter par les enquêtes les plus longues et les plus étendues. Le compte rendu de la session renfermera le mémoire plein de faits de votre confrère. Chemin faisant, l'auteur a pris soin de signaler les portraits de Bellegambe, de Vogiel, de maître David, que leur valeur iconique protège contre l'oubli. Ces effigies précieuses, je parle surtout de celle qui nous rend l'image du « maître des couleurs », méritent que les visiteurs de la galerie des portraits d'artistes, installée dans le pavillon Denon, au Musée du Louvre, entreprennent résolument le voyage de la Flandre wallonne, sous peine de lacunes regrettables dans leurs souvenirs.

« Ai-je tort, Messieurs, de signaler ainsi à votre attention quelques portraits énumérés au hasard par un écrivain qui avait à parler d'œuvres sans nombre? Vous ne le pensez pas. Le portrait jouira toujours en France d'une vogue dont le secret tient aux fibres les plus intimes de notre tempérament, de notre génie. Les races latines sont naturellement curieuses de pénétrer la personne. L'art grec avait pour terme l'idéal, c'est-à-dire un être impersonnel. L'art romain est un art iconique. De là l'intérêt qu'éveille en nous l'individualité, soit qu'elle se révèle dans une page écrite, sur une toile ou un marbre. Cette popularité s'étend jusqu'aux ouvrages des iconographes. Le Père Lelong, M. Scliman Lieutaud et, plus près de nous, M. Bouchot, l'auteur de ce livre excellent que nous ouvrons tous, les *Portraits aux crayons des seizième et dix-septième siècle,* bénéficient à juste titre de l'attrait que nous trouvons dans l'étude d'une tête historique.

« M. Albert Jacquot, correspondant du Comité à Nancy, n'a pas oublié cette tendance de l'esprit français. Traversant le village de Saint-Benoît, voisin d'Hatton-Chatel, M. Jacquot fut frappé par un petit bas-relief du seizième siècle, en forme de médaillon, encastré dans la paroi extérieure d'une maison particulière. La Vierge tenant l'Enfant Jésus trône dans une gloire. Deux personnages agenouillés sont en adoration auprès du trône. Ils portent l'habit bénédictin et tiennent l'un et l'autre la crosse abbatiale. Les têtes vivent et respirent. Nous sommes en face de deux portraits. Reconstituer l'histoire de cette sculpture était un jeu pour M. Jacquot. L'œuvre, en pierre de Meuse, porte le millésime de 1527. Convient-il d'attribuer cet ouvrage au vieux Claude Richier ou au jeune Ligier? Sur ce point le doute subsiste. Mais ce que l'on sait pertinemment désormais, c'est que le médaillon provient de l'ancienne abbaye de Saint-Benoît sur Woëvre, que des deux religieux agenouillés, celui de gauche, dont la tête est entourée d'un nimbe, symbolise le fondateur des Bénédictins, mais doit être le portrait de quelque abbé décédé; quant à celui de droite, il n'est pas douteux qu'il rappelle les traits de l'abbé qui commanda ce travail et en dota le monastère. Le nom de ce religieux est connu, et ses armoiries sont sculptées sous les pieds de la Vierge.

« Mais M. Jacquot ne me pardonne pas de tarder comme je le fais à vous rappeler son étude sur les graveurs lorrains. Ici, ce ne sont plus que des créateurs d'effigies. On croirait à une joûte de maîtres portraitistes. L'eau-forte, le burin, le ciseau, la pointe, l'ébauchoir sont au service d'une légion d'hommes infatigables et supérieurs. Les médailles, les planches qu'ils jettent à profusion sous les yeux surpris et charmés de leurs contemporains portent les signatures de Nicolas Briot, Julien Maire, Saint-Urbain, Woeiriot, Béatrizet, Callot, Silvestre, et de Nicolo della Casa, qui était allé dans la ville des Médicis porter le défi de la Lorraine aux habiles médailleurs de la Renaissance italienne. M. Jacquot a donc une fois de plus, par ce bon travail, bien mérité de sa province natale.

« M. Roman, correspondant du Comité à Embrun, s'est fait devant vous l'historien de Pierre Bucher, sculpteur du seizième siècle. Le personnage était connu, mais on le savait magistrat. Les protestants avaient essuyé ses rigueurs. Contraste curieux, cet homme au cœur dur maniait l'argile d'un doit léger. S'il était prudent de hasarder une remontrance à Pierre Bucher, on lui reprocherait de trop affiner ses reliefs. L'artiste manque un peu, semble-t-il, de cette fougue, de cet emportement qui le faisaient redoutable lorsqu'il siégeait. Mais les sculptures de Pierre Bucher ont été destinées par lui à l'ornement de sa demeure. Au surplus, une seule pièce subsiste de l'œuvre du magistrat imagier. Cet ouvrage, un médaillon, aujourd'hui déposé au Musée de Grenoble, aurait excité l'admiration de Henri IV. A cela, rien de surprenant. La pièce n'est point banale. Bucher, avec plus de loisirs dans ses fonctions, plus d'assiduité dans l'exercice d'un art difficile, eût conquis sa place parmi les artistes de son temps, et ce n'est pas peu dire, car Pierre Bucher vit au seizième siècle. M. Roman a droit à votre gratitude pour son nouveau travail, œuvre de justice, de critique et de bonne foi.

« Les sculpteurs sont vraiment des hommes privilégiés, à ne les observer que dans cette enceinte. Vous leur faites, Messieurs, l'honneur qu'ils méritent, honneur que le grand public leur refuse trop souvent. M. de Mély, correspondant du Comité au Mesnil-Germain, s'intéresse à la mémoire de Jehan Soulas, sculpteur de

Paris, fixé en 1519 dans la paroisse de Saint-Jean en Grève. Soulas est l'auteur de compositions remarquables placées dans la cathédrale de Chartres. D'autre part, un bas-relief anonyme est conservé au Louvre. M. de Mély reconstitue l'histoire de cette sculpture, peinte en 1543 par un artiste nommé Le Tonnelier. Votre confrère propose de voir dans le bas-relief du Louvre une œuvre de Soulas. Les textes et plus encore les déductions critiques que M. de Mély a fait entrer dans son travail sont de nature à lui concilier les esprits. La persuasion d'autrui sera peut-être avant peu la récompense de l'auteur. A l'heure actuelle, il est permis d'hésiter encore sans être taxé d'hérésie, mais l'histoire de l'art ne peut que gagner aux investigations réfléchies, subtiles même, si l'on veut, mais en fin de compte personnelles et fécondes, encore que les arrêts portés ne soient pas toujours sans appel.

« M. Godard-Faultrier, membre non résident du Comité, est un archéologue doublé d'un lettré. Membre de la Société d'agriculture, sciences et arts, héritière de l'ancienne académie d'Angers, M. Godard possède, à n'en pas douter, son La Fontaine sur le bout du doigt, car voilà de longues années que cet érudit prend part aux travaux de votre section, et invariablement il reste fidèle au conseil du Fabuliste. C'est en effet La Fontaine qui a dit : « A quoi sert de courir? » Pénétré de la sagesse de cet adage, M. Godard-Faultrier se borne chaque matin à franchir le seuil du Musée d'antiquités fondé par lui voilà près d'un demi-siècle. Et cette inépuisable collection lui fournit à chaque heure un sujet d'étude. Tantôt, c'est une sculpture, et tantôt une peinture ancienne. Aujourd'hui, c'est un vitrail qui l'attire. L'œuvre n'est pas sans lacunes au point de vue du dessin. Mais on peut certifier que le verrier du seizième siècle qui a trouvé cette composition n'était pas un homme dominé par l'esprit de routine. Je n'en veux pour preuve que cette image de Satan venant réclamer l'âme d'un moribond. Satan a le crâne empenné, des oreilles de chien et un bec de cigogne. Singulier assemblage! Déjà M. Godard-Faultrier vous avait entretenus, à l'une de vos précédentes sessions, d'une *Revanche de la danse macabre,* sculptée sur bois au seizième siècle. Il semble que l'on trouverait au Musée d'antiquités d'Angers de bien curieux spécimens des sujets funèbres, tels que

les ont compris, dans nos provinces, les maîtres de la Renaissance.

« Décidément l'histoire est à refaire. On nous avait dit que Puget, grand artiste s'il en fut, avait été victime de la jalousie de Le Brun. Cette légende s'est évanouie à l'étude impartiale des documents. Mais comme il fallait que l'auteur du *Milon* ne fût point dépossédé de l'auréole du martyre, on s'est rejeté sur Colbert. C'est Colbert, l'homme de marbre, *vir marmoreus*, ainsi que l'appelle Gui Patin, qui aurait été le tourmenteur du maître provençal. M. Caffaréna, de l'Académie du Var, pris de pitié pour ce pauvre Puget, s'est mis à lire des papiers inédits du ministre de Louis XIV. Et voilà que, pièce à pièce, croule l'accusation de despotisme et de cruauté portée contre Colbert. La sculpture des vaisseaux, plus coûteuse, plus gênante que profitable à la manœuvre des navires, subit, durant la seconde moitié du dix-septième siècle, de profondes modifications. Puget fut invité à restreindre ses plans. Prières inutiles. L'homme altier ne se pliait pas aux prescriptions du ministre, et c'est de cette résistance mal fondée à des ordres raisonnables que des écrivains superficiels ont fait un titre à la pitié de l'avenir, au profit de Puget. M. Caffaréna ne permet pas à l'erreur de se perpétuer, et le soin qu'il a pris d'éclairer la question qu'il s'était posée lui fait honneur.

« L'esprit humain se plaît aux oppositions et aux contrastes. L'antithèse est l'une des forces du discours. Lors donc que vous entendez parler des origines modestes d'un homme ou d'une institution, tenez pour certain que l'homme a grandi, que l'œuvre a prospéré. On ne s'attarde pas aux sources du ruisseau; les enfances prolongées n'ont pas d'historiens. M. Castan, membre non résident du Comité à Besançon, s'est fait le narrateur bien informé des débuts de l'Académie de France à Rome. A l'heure où M. Castan mettait en œuvre des documents puisés à bonne source, M. de Montaiglon, membre du Comité, publiait pour le compte de l'État la correspondance intégrale des directeurs de l'Académie de France. Ces travaux parallèles, signés des noms autorisés de M. de Montaiglon et de M. Castan, sont une défense éloquente de l'œuvre de Louis XIV, de Colbert et de Le Brun. Que les premiers jours de

l'institution aient été précaires, qu'il y ait eu des obstacles à surmonter par Charles Errard, notre ambassadeur, pour les questions d'art et d'enseignement, au delà des monts, ne le regrettons pas. On ne signale à la distance de deux siècles que les périls traversés. Le mémoire de M. Castan, d'où la polémique est bannie, répond cependant, par l'exposé des faits qu'il renferme, aux attaques qui, de temps à autre, sont dirigées contre l'Académie de France, mais heureusement sans l'atteindre.

« M. Th. Lhuillier, correspondant du Comité à Melun, nous invite à le suivre à Combes-la-Ville, dans la Brie, chez l'une des filles de Jean Jouvenet, Mme Lordelot. Cette dame a trois sœurs qui mourront célibataires. Le foyer de Mme Lordelot est un centre pour ces trois femmes, et M. Lhuillier, que ses recherches ingénieuses ont conduit dans la maison de Combes-la-Ville, observe dans leur intimité les filles du peintre. Le travail de M. Lhuillier est une page rectificative de l'étude sommaire de M. Houël, un appendice précieux et inattendu au livre de M. Leroy et à la notice de Jal.

« Le cardinal de Richelieu, traçant le portrait du connétable de Luynes, nous dit qu'il fut atteint par la mort lorsque « sa fortune n'avait fait encore que de le saluer et n'avait pas eu le loisir de se reposer auprès de lui ». C'est la destinée de bien des gens. Les Delavente, peintres virois sur lesquels M. Sabatier, correspondant du Comité à Vire, s'est livré à d'utiles recherches, ont eu le sort du connétable. Leur fortune n'a fait que de les saluer de leur vivant. Est-ce remords chez l'insaisissable déesse? Aurait-elle le dessein de se reposer auprès de la mémoire des artistes normands qui furent dans leur province les plus fidèles et les plus habiles continuateurs d'Eustache Restout? Nous le croirions volontiers, car une coïncidence toute flatteuse pour les Delavente se produit. Au moment où M. Sabatier s'occupait de ces braves artistes, M. le marquis de Chennevières, membre de l'Institut et directeur honoraire des Beaux-Arts, leur consacrait une étude prime-sautière et nourrie dans la *Revue de l'art français*. N'en doutons plus, c'est la fortune repentante qui s'annonce et revient vers les peintres virois.

Comme les Delavente, les Anguier sont d'origine normande. Michel, François et Guillaume, trois frères et tous les trois artistes!

M. Henri Stein, correspondant du Comité à Fontainebleau, a consacré aux frères Anguier une monographie étendue et très complète. Guillaume, le peintre, est le moins célèbre. M. Stein le place au second plan. Michel, le sculpteur du Val-de-Grâce et de la porte Saint-Denis, jouit d'une haute renommée. Votre confrère s'est borné à condenser avec non moins de tact que de savoir les titres de Michel Anguier à l'estime de la postérité. C'est François, l'auteur principal du tombeau du dernier connétable de Montmorency, à Moulins, que M. Stein s'est principalement appliqué à faire bien connaître de son lecteur. Des dates importantes, des faits précis et nouveaux sont présentés à l'appui d'une critique et de considérations toujours élevées. Les Anguier méritaient à tous égards l'hommage que leur rend M. Stein. Ce furent des hommes bien doués, que leur éducation aurait pu entraîner hors du droit sentier. Ils avaient grandi sous la tutelle d'artistes entachés à l'extrême de l'esprit de réaction contre les grâces affectées de la descendance de Germain Pilon. Mais, à réagir sans mesure on risque d'outrepasser le but qu'on voulait atteindre. Les éducateurs des Anguier tombent dans la lourdeur et la gaucherie. L'honneur de François et de Michel Anguier est de se reprendre au sentiment qui caractérise les ouvrages de la seconde moitié du seizième siècle, sans renoncer tout à fait à la vigueur familière aux artistes du règne de Henri IV et de Louis XIII. C'est ainsi que les Anguier, Michel surtout, préparent cette sculpture un peu molle, mais noble et solennelle, dont la tradition se perpétue avec Girardon et la pléiade de solides praticiens que stimule Le Brun durant trente années. M. Stein a donc bien fait de s'arrêter à l'étude de ces maîtres sages, pondérés, personnels, précurseurs immédiats des sculpteurs de Louis XIV, sur lesquels ils ont influé par l'exemple.

« C'est évidemment en songeant au dix-septième siècle, où l'art du décor a jeté un si vif éclat, que M. Charvet, membre non résident du Comité à Lyon, s'est senti pressé de vous entretenir des moyens qui seraient de nature à développer un art décoratif national. Nous nous inclinons devant les hommes d'expérience. Ici l'érudition perd ses droits, et nous avouons sans peine que la portée des propositions émises par M. Charvet nous échappe. Des questions nombreuses sont effleurées par votre collègue. Plusieurs ont trait à

l'enseignement. Fontanes, pressé par Napoléon de faire dans l'enseignement des lettres certaines réformes de nature à développer en France le génie poétique, crut pouvoir répondre : « Sire, on ne « décrète pas le talent ! » C'était, en somme, l'avis des anciens. L'un d'eux n'a-t-il pas dit : « *Nascuntur poetæ ?* » S'il naissait à la France quelque décorateur puissant, les progrès entrevus par M. Charvet seraient bien près d'être réalisés.

« Beauvarlet et l'école abbevilloise au dix-huitième siècle », tel est le titre du mémoire que vous a lu M. Delignières, correspondant du Comité à Abbeville. Tout le monde connaît l'estampe de ce graveur représentant Mlle Clairon dans le rôle de *Médée*. M. Delignières a fait l'historique de cette gravure. Pénétrant ensuite au foyer de l'artiste abbevillois, il vous l'a montré se mariant trois fois, et, ce qui est rare, épousant en secondes noces la veuve de son beau-père ! Deux femmes de Beauvarlet ont tenu le burin et collaboré à diverses planches signées de son nom. M. Delignières, très informé sur les graveurs de sa région, n'a-t-il point cédé, dans ses jugements critiques sur Beauvarlet, à un sentiment d'excessive bienveillance ? Après tout, il est fort difficile de parler des maîtres du dernier siècle et de leurs traducteurs en gardant la note juste, par ce motif, au moins péremptoire, qu'en pareille matière chacun a son diapason, différent de celui du voisin. Les maîtres du dix-huitième siècle sont de petits maîtres, mais beaucoup ont le charme. Comment tomber d'accord si l'un mesure la taille, tandis que l'autre se laisse prendre au tour d'esprit et à la grâce ?

« Les gens avisés écrivent leurs mémoires. C'est une façon de se survivre. Le peintre Michel-Hubert Descours, dont M. l'abbé Porée, correspondant du Comité à Bournainville, a reconstitué l'histoire, fut un fin Normand. On l'a vu peindre des tableaux d'église, des portraits, copier des dessus de porte de Carle Vanloo, des toiles de Lancret, mais il sut trouver le temps de se peindre lui-même dans une autobiographie. M. Porée a découvert les mémoires de l'artiste bernayen. Ce manuscrit a éveillé l'intérêt de votre collègue, et voilà que de deux côtés, à un siècle de date, Descours reçoit en public l'éloge qu'il ambitionnait. Un écrivain de goût le fait revivre, et les pages essentielles de son propre journal trouvent éditeur.

« Un contemporain de Descours, l'architecte Nicolas Durand, a été l'objet de l'étude de M. Lumereaux, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Marne. Aucun des édifices construits par Durand, à Châlons, à Reims, à Juvigny, à Chaumont, à Verzenay, n'a été passé sous silence par le nouveau biographe de l'architecte champenois. La physionomie du laborieux artiste se détache auprès de celle de l'intendant Rouillier d'Orfeuil, protecteur de Durand. Au second plan apparaît le profil perdu de l'ingénieur Coluel. Le mémoire de M. Lumereaux ne laisse pas d'être instructif.

« Mais, si nombreux, si dignes d'attention que soient les travaux dont nous venons de parler à grands traits, il est permis, sans en diminuer le mérite, de constater qu'ils ne présentent dans leur ensemble qu'une cohésion de hasard. Ce sont des monographies, des études séparées, composées sous l'influence de préoccupations diverses. C'est ce que les bibliographes classent au chapitre des Mélanges, tant il est malaisé de rapprocher sous un même titre des lambeaux de pourpre et des fragments de javelots. Dans les études que nous avons essayé de résumer, vous vous êtes placés en face d'un maître, d'un monument, d'une doctrine. Il en est parmi vous, Messieurs, qui ont obéi à une tendance d'un autre ordre. On les a vus se placer en face d'une époque. Historiens autant que critiques, ils se sont souvenus des jours retentissants de la Révolution dont l'année présente marque le centenaire. C'est la première fois, Messieurs, depuis l'origine de vos Congrès, que vous vous êtes tracé un programme de cette nature. Mais le talisman qui tient aux doigts de l'ouvrier devait vous prémunir contre toute déception. Il était dans votre destinée de réussir, quelque direction que vous prissiez, à travers le domaine élargi et inexploré où allait s'exercer votre activité. J'en appelle à MM. Pérathon, Lex et Martin, Duhamel, Ginoux, Jadart, Durieux, Leymarie, Guillaume, Foucart et Parrocel. L'épreuve est faite, et le pressentiment de votre réussite est dépassé par l'ampleur et la nouveauté de votre succès.

« La première chose à laquelle on songe lorsqu'on a souci de l'intelligence d'un peuple, c'est l'école. MM. Lex et Martin, correspondants du Comité, vous ont dit les origines de l'École de dessin

de Mâcon. Fondée à la veille de la Révolution, sur l'initiative des états du Mâconnais, elle eut pour directeur l'architecte Lenot, assisté d'un élève de Suvée, le peintre Baillot. Rien de plus large, de plus insinuant que les programmes répandus par le directeur de l'école. Il y est démontré que la connaissance de la géométrie est utile au lapidaire; l'étude de la figure et de l'architecture nécessaire à l'argenteur, à l'éventailliste et à l'orfèvre; la pratique de la peinture de fleurs et d'ornement précieuse à l'arquebusier, au brodeur, au joaillier et au tapissier. On ne pouvait marquer plus de sollicitude, plus d'entente raisonnée des besoins de l'ouvrier d'art que ne le fit Lenot, et nous remercions MM. Lex et Martin de nous avoir révélé le sens pratique de ce bon serviteur.

« Sous le titre modeste « Notes relatives à quelques artistes aubussonnais », M. Cyprien Pérathon, correspondant du Comité à Aubusson, raconte les débuts de l'École centrale ouverte dans cette ville. Mais l'École d'Aubusson, fondée en 1795, ne fut qu'une héritière. Elle prit la place d'une école plus ancienne où Jean et Jacques Barraband, François Picquaux, Nicolas-Jacques Juliard avaient enseigné avec profit. Un peintre du Roi était attaché à la manufacture. L'institution disparut avec l'avènement d'un pouvoir nouveau, mais lorsque la Convention nationale eut décrété la création d'une École centrale au chef-lieu de chaque département, une exception fut faite dans la Creuse. Guéret, que son titre de ville principale désignait pour être le point sur lequel serait ouvert le lycée projeté, en fut privée. Aubusson l'obtint. Et, par une attention toute particulière dont on ne trouverait sans doute pas un second exemple, ce fut l'enseignement du dessin que l'on voulut placer en tête des programmes de l'école centrale. C'était rendre hommage aux écoles spéciales disparues; c'était bien comprendre les besoins intellectuels de la population laborieuse d'Aubusson; mais cette condescendance si désintéressée, si sage, ne fait-elle pas grand honneur à la Commission de l'instruction publique alors en fonction?

« Avant même que les écoles centrales eussent été ouvertes, la grande galerie du Louvre, déjà riche de chefs-d'œuvre, était accessible au public. Un Musée, c'est encore l'école, mais ici plus de programmes : des maîtres, et, pour disciples, le peuple.

« M. Duhamel, correspondant du Comité à Avignon, vous a dit les origines du Musée de cette ville. Megnet, ancien chanoine coadjuteur de Saint-Agricol, fut le premier conservateur du Muséum. Megnet publiera en l'an X la notice explicative des tableaux confiés à sa garde. Mais le traitement qu'il reçoit est pris sur le Trésor; les instructions auxquelles il se conforme lui viennent du ministre. Le Musée d'Avignon, durant un quart de siècle, est une collection nationale. M. Duhamel rend justice en termes excellents aux fondateurs de « cette œuvre considérable accomplie — c'est votre collègue qui parle — au milieu des circonstances les plus difficiles et les plus tragiques par des hommes aussi dévoués qu'obscurs : l'architecte Bondon, le chanoine Néry, le conservateur Megnet, le peintre Beissier, qui surent se rappeler en des temps de luttes ardentes que le patriotisme éclairé par l'amour de l'art trouve assez de forces pour s'élever au-dessus des partis ». Vous savez le reste. En 1810, le docteur Calvet, amateur, archéologue et numismate, abandonna ses collections à la ville. Sa munificence l'a fait illustre. Le Musée d'Avignon porte aujourd'hui le nom de musée Calvet.

« Vous avez entendu l'éloge de Megnet ; le digne homme compte un émule dans un Cambresien nommé Pierre-Joseph Houillon. C'est, vous le pensez bien, M. Durieux, membre non résident du Comité, l'infatigable et fertile historiographe de sa province, qui a réclamé l'honneur de vous faire pénétrer dans le Musée national du district de Cambrai. « Houillon, écrit M. Durieux, était l'homme à tout faire et faisait tout bien. » L'éloge est sans réplique. N'allez pas croire, toutefois, que tant de conscience et de zèle ait mis le conservateur du Musée à l'abri des vicissitudes humaines. Destitué, remis en fonctions, incarcéré, le loyal administrateur subit ces divers traitements sans trop s'émouvoir. A une certaine date on lui adjoignit un peintre, Louis Saint-Aubert. C'est à peu près tout ce que nous savons. La personne de ces citoyens dévoués se dérobe. Vous souvenez-vous du mot de Paul-Louis Courier : « J'écris « en grec sur mes carnets les plans de mes ouvrages, et ainsi je n'ai « pas à craindre qu'on me les vole ! » On pourrait soupçonner les organisateurs du Musée national de Cambrai d'avoir noté dans une langue mystérieuse, et dont la clef nous échappe, les mécomptes de leur vie de travail. Seule, leur œuvre subsiste. M. Durieux vous

l'a fait connaître. Le journal intime de Houillon et de Saint-Aubert, c'est le Musée de Cambrai, et c'est un livre d'une lecture facile : ses auteurs ont eu soin de l'écrire en bon français.

« La nature, vous le savez, Messieurs, ne procède que par gradation, et l'homme a bien quelques affinités avec la nature. M. Ginoux, correspondant du Comité à Toulon, s'est proposé de vous entretenir du musée de peinture de cette ville. Le sujet était fait pour séduire un peintre doublé d'un chercheur et d'un écrivain. Mais on ne commence pas un livre par l'épilogue ; M. Ginoux s'en est promptement aperçu. Or, le Musée de peinture de Toulon compte un aîné dans le Musée maritime. Félix Brun, maître sculpteur de l'arsenal, est le créateur du Musée de marine de Toulon, dont le succès fit naître l'idée de doter le Louvre d'une collection du même caractère. « C'est en 1796, écrit M. Ginoux, dès qu'il fut nommé maître titulaire de l'atelier de sculpture du port, que Brun fit enlever, des mansardes de la Corderie où elles avaient été reléguées, les meilleures des sculptures ayant autrefois servi à décorer les vaisseaux et les galères. Après avoir tiré de la poussière et de l'oubli ces glorieuses épaves d'un art aujourd'hui délaissé, notre artiste les avait fait disposer contre les murs de son atelier, dans le but d'exciter l'émulation des ouvriers sculpteurs qu'il dirigeait. » Certes, on ne peut guère concevoir de débuts plus modestes. Nous sommes en présence d'une sorte de Musée scolaire, d'une collection industrielle, et c'est d'une pareille source que sortira le Musée de marine de Paris! Au reste, il ne faudrait pas que cette humble naissance nous donnât le change sur le mérite sérieux, l'attrait réel de l'institution toulonnaise. M. Ginoux a dressé le catalogue des sculptures du dix-septième siècle que renferme le Musée de Toulon. Le nom de Puget n'est nulle part écrit sur ces précieux modèles, mais le coup d'ongle, la griffe du lion, le souffle puissant du maître demeurent visibles sur les saillies violentes des Tritons, des Cariatides et des Naïades conçus par le fier Provençal. Ne soyons pas surpris, après cela, que par une gradation toute la naturelle ville de Toulon ait ouvert, sans trop tarder, un Musée de peinture.

« M. Jadart, correspondant du Comité à Reims, s'est attaché à faire revivre Nicolas Bergeat, chanoine et dernier vidame du Cha-

pitre, puis premier conservateur du Musée de sa ville natale. Pourvu d'un canonicat dès l'âge de seize ans, Bergeat, dix ans plus tard, était nommé vidame, c'est-à-dire chargé de la gestion des intérêts temporels des chanoines. Ces fonctions prirent fin en 1790. A cette date, Bergeat avait soixante-trois ans. Dédaignant l'inaction, l'ancien vidame mit ses forces, son intelligence, son esprit de méthode au service des pouvoirs publics. Tableaux, sculptures, tapisseries, médailles, il sauve tout ce qu'il trouve en péril, et, au bout de peu d'années, Reims possède un Musée. Bergeat dresse l'inventaire de ses collections, il rédige et publie des catalogues populaires, puis, par une attention tout à l'honneur de ce conservateur modèle, Bergeat s'astreint à modifier chaque semaine l'aspect des galeries du Musée en disposant les œuvres d'art dans un ordre nouveau, de nature à plaire au public! On ne dira pas que Bergeat fut un homme de routine. Hélas! le Musée de Reims offrait évidemment trop de séductions. Ses trésors éveillèrent des convoitises. Une mitre du cardinal de Lorraine, un ciboire en or, signé de l'orfèvre Germain et donné par Louis XVI à l'occasion de son sacre, soixante-trois médailles furent subitement enlevés. Bergeat, que sa haute loyauté plaçait d'ailleurs à l'abri de tout soupçon, ne se consola point d'un vol aussi préjudiciable. Il fit accepter sa démission et mourut en 1815, dans une situation voisine de la pauvreté. Le grand homme, aurait dit Montaigne : « labeur et douleur résument sa vie! »

« Les Écoles, les Musées ne constituent pas dans son ensemble l'effort élevé des bons citoyens durant la période révolutionnaire. M. Leymarie, correspondant du Comité à Limoges, s'est demandé quels pouvaient être les spécimens de la porcelaine fabriquée dans sa ville à l'époque dont nous parlons. Votre confrère a découvert sans peine ce qu'il cherchait, mais les produits céramiques de Limoges ne portent pas, comme ceux de certaines autres manufactures, les emblèmes, les devises alors en honneur. On ne les trouve pas décorés du portrait des hommes célèbres du moment. Qu'est-ce à dire? Nous ne pensons pas nous aventurer beaucoup en expliquant cette sorte d'immobilité au milieu de l'agitation générale par la date récente à laquelle avait été fondée la manufacture de Limoges. Cet établissement ne comptait pas vingt années lorsque

éclata la Révolution. Peu avant 1789, un enseignement classique avait prévalu. Ses traditions, écrit M. Leymarie, se perpétuèrent pendant quarante ans. Il est donc permis de penser que les directeurs de la manufacture estimèrent prudent de maintenir les céramistes placés sous leurs ordres dans la voie où ils essayaient de produire, sous peine de les dérouter et de compromettre l'entreprise si ces artisans, encore à peine formés, étaient subitement abandonnés à leur inspiration personnelle et à leurs caprices.

« Nous parlions tout à l'heure des œuvres d'art sauvées de la destruction à Avignon, à Reims, à Toulon, à Cambrai. M. l'abbé Guillaume, correspondant du Comité à Gap, nous invite à prendre acte du transport dans cette ville, en 1798, du tombeau de Lesdiguières. On connaît ce monument sculpté par l'un des Richier. Le connétable est représenté demi-couché. Halte fugitive d'un vaillant soldat, car il est en armure, prêt à se relever, son bâton de commandement à la main, si le duc de Savoie s'avisait de manquer à sa parole. Nous comprenons que les administrateurs des Hautes-Alpes se soient préoccupés de la conservation de ce mausolée, qu'ils aient négocié son enlèvement du Glaizil pour abriter à Gap une page de sculpture deux fois précieuse par le sujet traité et le nom du maître qui l'a composée. M. Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes, n'a pas voulu demeurer en reste avec les fonctionnaires d'il y a cent ans, et votre collègue, par le mémoire qu'il vient d'écrire, ajoute, dans une certaine mesure, au renom du tombeau de Lesdiguières.

« Faut-il opter ? écrit La Bruyère, je ne balance pas : je veux être peuple. » Et si La Bruyère avait pu vivre il y a cent ans, il eût dit, je crois, « je veux être peuple à Valenciennes ». C'est qu'en effet, M. Paul Foucart, correspondant du Comité à Valenciennes, vous a présenté le séjour dans cette ville à l'époque de la Révolution sous les couleurs les plus séduisantes. Les fêtes, qui sont le luxe du peuple et que seul le concours populaire a le don de faire éclatantes, se multiplièrent chez les concitoyens de Froissart et de Watteau, avec une entente, une prodigalité de grand aloi, presque sans exemples. De merveilleux metteurs en œuvre offrirent alors leurs services à la cité. M. Foucart les nomme : « Cadet de Beau-

pré, nous dit-il, modela des maquettes, Monal peignit des figures, Coliez brossa des ornements, monta des chars et disposa des groupes. » Je n'ai pas le loisir de rappeler les cortèges, les cérémonies funèbres, les plantations d'arbres de la liberté, les serments échangés sur l'autel de la patrie et les réjouissances légales en l'honneur de la Jeunesse, des Époux, des Vieillards, de l'Agriculture, de la Reconnaissance, que sais-je encore ? Aucune ville peut-être ne s'est montrée plus fidèle que Valenciennes à la célébration des anniversaires, à l'hommage toujours dû aux défenseurs de la France. Et, je ne vous l'apprends pas, c'est au bruit des canons ennemis, c'est sous la menace des obus autrichiens que plusieurs des théories, des marches triomphales ou funèbres auxquelles je fais allusion, se sont développées à travers les rues et sur les places de Valenciennes. Il était juste que M. Foucart n'oubliât point l'artisan le plus adroit et le plus fécond de ces fêtes. Adrien-Albert-Joseph Coliez fut cet artisan. Fils d'un « mulquinier » ou tisseur des linons impalpables qui depuis cinq siècles ont contribué à la prospérité de Valenciennes, le peintre Coliez, débutant comme Watteau, qui dut brosser dans sa jeunesse des décors d'opéra, ne cessa durant la période révolutionnaire d'ajouter à l'imprévu et à la richesse des fêtes populaires par ses ingénieuses compositions et les ressources de sa palette. M. Foucart a sauvé de l'oubli le nom, les œuvres, la vie publique et privée de ce peintre provincial. Et les pages les plus neuves de son travail, votre confrère les doit au fils du peintre, à M. Désiré Coliez, ancien médecin de l'hôpital militaire de Phalsbourg, toujours debout.

« Ai-je fini, Messieurs ? Pas encore. Les Écoles sont ouvertes à l'adolescent, les Musées sont visités par l'homme mûr, les fêtes publiques, je l'accorde, appellent les citoyens de tous les âges à confondre leurs rangs, mais les fêtes sont intermittentes. Il y a donc des jours où l'art a chômé, où l'esprit de la nation s'est replié sur soi-même, insouciant et fatigué ? M. Parrocel, membre non résident du Comité, m'interdit de penser de la sorte. La Provence, et plus spécialement Marseille, n'ont jamais cessé, pendant les jours les plus troublés de la Révolution, de prendre souci des intérêts de l'art. Ce n'est pas une monographie que M. Parrocel vous a présentée; ce sont des éphémérides, c'est le calendrier

superbe et pacifique d'une grande province, d'une cité généreuse et ardente,

De Marseille la grecque, heureuse et noble ville,

ainsi que l'appelle l'un de nos poètes. Sociétés d'art, Écoles, Musées, fêtes populaires, médailles commémoratives, fontaines monumentales, Marseille crée, ordonne, érige, avec une activité qui ne connaît pas d'obstacles, tout ce qu'elle juge susceptible de tenir les esprits en haleine et de faire honneur à la contrée. A parcourir ces notes concises et des plus diverses, puisées par M. Parrocel aux archives de la ville ou du département, à voir passer Topino Lebrun, Renaud, Chardigny et cent autres artistes dans ces tableaux réduits et rapides, on est conduit à se demander si, par un privilège inexpliqué, Marseille n'a pas joui de la paix la plus profonde durant les dernières années du dix-huitième siècle! Que le travail de M. Parrocel soit aride, il n'en demeure que plus consultable, plus clair et plus précieux. On parle quelquefois de l'éloquence des chiffres. Le mémoire que j'essaye de résumer se recommande par une éloquence d'un autre genre : celle des dates.

« Ma tâche est terminée, mais une pensée me poursuit, et je veux vous la dire. La France célèbre en ce moment un centenaire. Il y a un siècle, des hommes de bonne volonté quittaient leurs provinces et s'acheminaient vers la métropole. Vous aussi, Messieurs, vous êtes accourus des points les plus opposés du territoire. Les hommes d'il y a cent ans tinrent des assemblées. Vous aussi vous vous êtes réunis. Vos États Généraux touchent à leur fin. Nos pères étaient porteurs de mémoires, de notes, de cahiers dont le contenu servit d'aliment à leurs discussions. Vous aussi vous teniez à la main, ces jours passés, des mémoires de tout format, rédigés dans vos départements. Ce sont vos cahiers de 1889. Nous savons ce qu'ils renferment : vous les avez lus à cette tribune. Phénomène remarquable! aux doléances des cahiers d'autrefois vous avez fait succéder des paroles apaisées, instructives, élogieuses pour l'École française. Vos écrits, si variés de forme, offrent dans leur ensemble une merveilleuse unité; on dirait d'une acclamation régulière et prolongée sur les pas de la patrie!

« Le secret de cette harmonie, Messieurs, est tout entier dans

l'objet de vos travaux. *Ars longa*, l'art éternel, tel est le pôle immuable vers lequel vous tenez orienté votre esprit. Vous avez le culte du Beau. Faut-il s'étonner après cela de la sérénité de vos études? Une seule chose peut vous troubler : la crainte de ne pas épuiser le vaste sujet dont vous êtes épris. Il est vrai, les anciens n'avaient pas plutôt dit : *ars longa*, qu'ils s'empressaient d'ajouter avec mélancolie *vita brevis!* Et je pourrais, hélas! marquer dans cette enceinte telles places occupées pendant la session dernière et vides pour jamais! M. Henri Chevreul, correspondant du Comité à Dijon, M. l'abbé Cheyssac, correspondant à Laroche-Chalais, et d'autres encore, naguère assis sur ces bancs, ont disparu. Leur absence me fait souvenir de cette devise toujours vraie dont votre président, M. de Montaiglon, lorsqu'il acheva de publier le dernier tome des *Archives de l'art français*, faisait suivre sa signature : « De jour en jour en apprenant, mourant!... »

« Mais nous ne pouvons pas nous séparer sur une parole de deuil. Le premier centenaire de 1789 sera suivi dans un siècle d'un bicentenaire. Et, de même que les cahiers de nos pères nous sont familiers, nous avons lieu de penser que nos neveux ouvriront nos propres cahiers. Les délégués des Sociétés des Beaux-Arts, en 1989, tiendront ici leur cent treizième session. Souhaitons-leur un programme aussi bien rempli que celui de la session qui s'achève. Au surplus, depuis que la science moderne a si profondément abrégé la durée qu'exigeaient autrefois les voyages, l'échange des pensées ou de la parole, les anciennes notions du temps se trouvent modifiées. Les siècles, espérons-le, vont devenir plus courts. Ne vous semble-t-il pas que la convocation des États Généraux date de la veille? Il demeure évident que grâce aux découvertes, aux applications scientifiques, au mode d'existence qui est nôtre, l'horizon s'est élargi, l'homme embrasse plus de choses à la fois, et les chances d'oubli, menace perpétuelle pour l'esprit humain, sont, en fait, diminuées. Je n'oserais affirmer que certains d'entre vous prendront part au bicentenaire, bien que... mon Dieu!... vous savez le proverbe : « il ne faut jurer de rien. » Mais, en toute occurrence, je me persuade que la session de 1989 ne saurait avoir lieu sans qu'il y soit question de vous. Vos labeurs passés, vos restitutions souvent heureuses, votre pénétration, votre critique, cette opiniâtreté vaillante avec laquelle vous ne cessez de

poursuivre une mémoire oubliée, de défendre une page méconnue, un chef-d'œuvre en péril; votre patriotisme ardent et désintéressé vous ont créé des droits à l'estime, peut-être à l'admiration, mais sûrement à la sympathie profonde de la France intellectuelle du siècle qui commence. Acceptez donc, Messieurs, comme ils vous sont offerts, ces innocents présages d'immortalité. »

Séance générale du samedi 15 *juin* 1889.

Le 15 juin a eu lieu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Fallières, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, l'assemblée générale qui clôt chaque année le congrès des sociétés savantes et des sociétés de beaux-arts de Paris et des départements.

Le ministre est arrivé à deux heures, accompagné de MM. Xavier Charmes, membre de l'Institut, directeur du secrétariat et de la comptabilité; Liard, directeur de l'enseignement supérieur; Larroumet, directeur des beaux-arts; Hémon, chef du cabinet; Lanes, secrétaire particulier.

Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par MM. les membres du comité des travaux historiques et scientifiques.

Le ministre a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. Levasseur, membre de l'Institut, président du congrès, et à sa gauche M. Renan, membre de l'Institut, administrateur du Collège de France.

MM. Faye, Léopold Delisle, Le Blant, Alfred Maury, Alph. Milne-Edwards, Perrot, Himly, Tranchant, Chabouillet, Servois, Cosson, Bouquet de la Grye, Héron de Villefosse, Vaillant, Rabier, directeur de l'enseignement secondaire; Louis Gonse, Billotte, de Saint-Arroman, chef et sous-chef du 1er bureau du secrétariat, ont également pris place sur l'estrade.

Sur les premiers rangs de l'hémicycle on remarquait MM. de Rozière, Darboux, Friedel, Longnon, Lyon-Caen, colonel de la Noë, Siméon Luce, Grandidier, Gazier, Perrens, Joubert, Combette, Boulet, Guimet, Buhot de Kersers, de Montessus, Camoin de Vence, comte de Marsy, de Launay, Cotteau, docteur Ledé,

Julliot, marquis de Croizier, Mowat, F. Daguin, Ch. Daguin, Maxe Werly, le duc d'Almenara, Hardouin, Pascaud, Louis Guibert, Cartailhac, Voulot, abbé Rance, abbé Arbellot, etc., etc.

La musique de la garde républicaine prêtait son concours à cette cérémonie.

M. le ministre a ouvert la séance et donné la parole à M. Ernest Renan, qui a lu un discours sur les conditions du travail intellectuel en province.

A la suite de cette lecture, le ministre a pris la parole en ces termes :

« Messieurs,

« L'an dernier, en présidant à la clôture de vos travaux, mon honorable prédécesseur terminait son discours par l'éloge applaudi d'un savant illustre, d'un écrivain rare entre tous, auquel il apportait une des plus hautes distinctions que l'État réserve à ceux qui honorent le pays. Il m'est particulièrement doux de commencer mon discours par où mon ami M. Lockroy finissait le sien, et d'apporter à M. Renan le témoignage renouvelé de notre sympathie pour sa personne, de notre admiration pour son talent, mélange unique d'érudition et de finesse, de sens critique et d'imagination, de philosophie et de poésie. Est-ce à l'érudit, au philosophe, au poète que doit aller, de préférence, mon hommage? Souffrez qu'il s'adresse surtout, cette fois, au plus charmant des causeurs.

« En vous écoutant, cher maître, les provinciaux découvraient des raisons nouvelles d'aimer la province. Les Parisiens regrettaient presque d'être de Paris. De tout temps ceux que la vie des cités emporte dans son tourbillon ont soupiré après le doux loisir et la paix de la campagne. Mais le repos a, lui aussi, sa lassitude, et il arrive un moment où l'on regrette la fièvre de la ville. Si par un malheur, dont Paris ne se consolerait pas, vous fixiez votre séjour définitif aux environs de Tréguier, êtes-vous bien sûr que vous n'auriez jamais la nostalgie du Collège de France? En homme habile que vous êtes, vous vous gardez bien de soutenir une thèse absolue : vous n'opposez point la province à Paris; vous les conciliez; vous les complétez en quelque sorte l'une par l'autre. Vous savez que ce que la province élabore, Paris excelle à le mettre en

valeur. Paris, d'ailleurs, ne demande à personne le sacrifice de son originalité native. On peut, vous le savez, rester un grand Celte en devenant un Parisien accompli. On peut être un merveilleux artiste et refléter pourtant en son âme l'infini de l'Océan au bord duquel on a grandi.

« Si la province avait perdu ses titres, vous les auriez retrouvés. En tout cas, vous les avez rajeunis.

« Voyez combien sont nombreuses ces sociétés savantes, qui de tous les points du territoire nous envoient le tribut de leur labeur. La vie intellectuelle est partout. Partout aussi, pour seconder cet heureux développement de forces qui pourraient s'ignorer, nous avons multiplié les bibliothèques, les laboratoires, les chaires nouvelles, tous les instruments de travail, toutes les sources de science. Nous avons largement semé, et déjà la moisson s'annonce pleine de promesses.

« Mais ce que nous attendons de l'avenir ne saurait nous faire oublier ce que nous donne le présent. J'ai eu le grand honneur de me rencontrer une autre fois avec vous, Messieurs. Je vous retrouve aujourd'hui aussi vivants, aussi passionnément épris de la vérité, plus chargés de conquêtes qu'en 1884.

« Vous fouillez le sol, vous explorez les ruines, vous examinez minutieusement nos dépôts scientifiques. Rien n'échappe à votre patiente perspicacité, et vos recherches n'éclairent pas seulement tous les jours davantage le passé de notre pays, elles aident à reconstituer l'histoire générale. De leur côté, vos collègues des sociétés des beaux-arts dressent l'Inventaire complet des richesses artistiques de notre pays, veillent à la conservation des chefs-d'œuvre nationaux, préservent de l'oubli la mémoire des artistes de nos anciennes provinces, préparent, en un mot, les éléments d'une histoire définitive de l'art français. L'édifice immense auquel chacun apporte sa pierre se dresse aujourd'hui sur des assises désormais indestructibles. Le sol de la France n'offre plus à certains d'entre vous un champ qui suffise à leur active curiosité. C'est de vos sociétés que partent le plus souvent ces hardis voyageurs qui marchent sur les pas de nos armées et qui, à l'ombre de notre drapeau, vont demander leurs secrets à des civilisations disparues. C'est vous qui avez donné à la France plusieurs de ces missionnaires de la science qui, dans des régions jusque-là impénétrées,

ont renouvelé, par la seule force de leur ascendant moral et de leur indomptable énergie, les exploits des grands explorateurs du quinzième et du seizième siècle.

« M. Savorgnan de Brazza fait la conquête pacifique du Congo.

« La Tunisie livre lentement l'histoire de son passé à des chercheurs tels que MM. Cagnat, Salomon Reinach, Saladin, Babelon, Hamy, Teisserenc de Bort; à des savants infatigables, comme MM. Cosson et de La Blanchère. Longtemps encore, nous l'espérons, nous pourrons admirer sur l'antique terre de Carthage cette fraternité touchante de nos érudits et de nos soldats, tous également désintéressés, tous également dévoués, à des titres divers, à la gloire de la Patrie.

« Pendant que, à l'autre bout de l'Afrique, MM. Grandidier et Cattat prennent, au nom de la science, possession de Madagascar, et que le lieutenant Caron montre notre drapeau à Tombouctou, en Égypte, la mission archéologique du Caire maintient le bon renom de la France sur une terre que nos savants sont habitués depuis longtemps à ne pas regarder comme une terre étrangère.

« En Asie, MM. Bonvalot et Capus explorent le Pamir; MM. Deflers et l'abbé Delavay étudient la flore de l'Yémen et du Yunnam; MM. Néis, Pavie, Aymonier, Delaporte, Fournereau, déchirent, l'un après l'autre, les voiles qui nous cachent la civilisation, jusqu'à présent mystérieuse, de l'Extrême-Orient.

« Qui ne connaît les admirables découvertes de MM. de Sarzec et Dieulafoy? Pour ne parler que des découvertes plus récentes de celui-ci, qui ne sait quelles richesses il a exhumées du tumulus de Suze, quelles lumières nouvelles il nous a données sur l'art iranien, sur le rôle important qu'y joue la décoration émaillée, sur toute cette plastique de la Perse dont le Musée du Louvre possède, seul, grâce à lui et à ses nobles compagnons, les plus remarquables échantillons? Et, comme nous sommes Français, il ne nous déplaît pas que ces recherches aient été animées par le vaillant sourire d'une femme française.

« Ai-je besoin d'ailleurs d'insister sur des résultats dont chacun peut constater la grandeur, en parcourant à l'Exposition soit le palais des Arts libéraux, soit le palais des Beaux-Arts? Quels témoignages plus éclatants de notre vitalité intellectuelle dans tous les domaines de l'art et de la science!

« Mais que l'orgueil légitime des progrès accomplis ne nous rende pas injustes pour ceux qui les ont préparés : qu'il soit inséparable de la reconnaissance que nous devons à nos morts. En leur apportant, chaque année, le tribut de nos hommages, nous ne faisons que payer une dette.

« Le plus illustre d'entre eux, M. Chevreul, avait survécu à son œuvre, et, au cours de sa vie plus que séculaire, il était entré paisiblement dans l'immortalité. Ce grand vieillard, attardé à la fin de notre siècle, fortune singulière! n'avait pas vu disparaître sa popularité. Était-ce simplement l'effet d'une longévité prolongée au delà des bornes les plus reculées de la vie ? Il y avait là, sans doute, de quoi expliquer la curiosité, imposer le respect, mais non perpétuer la renommée. La vérité, c'est qu'à la majesté du vieillard s'ajoutait celle du savant, de l'inventeur, du créateur. Bien peu, parmi ceux qui l'admiraient de confiance, avaient des données précises sur les découvertes auxquelles il avait attaché son nom. On savait cependant qu'il avait fait naître une des principales industries de notre temps et déterminé un mouvement commercial, dont les anciens déjà disparus avaient été les témoins. Dans le monde de la science, on n'oubliera pas que cet évocateur de la lumière a voulu lui consacrer ses principales études et que ses travaux sur les « Cercles chromatiques » et sur le « Contraste simultané et rotatif des couleurs » ont été le signal de nombreux perfectionnements dans la fabrication lyonnaise, ainsi qu'à la manufacture nationale des Gobelins. C'est par le côté industriel de ses découvertes que M. Chevreul avait conquis la faveur des classes ouvrières, et le peuple s'inclinait avec une sorte de piété souriante devant « le doyen des étudiants de France », devant ce travailleur infatigable dans lequel il saluait, au passage, un grand homme de bien. Cet ancêtre a tenu une grande place à l'Académie des sciences et au *Journal des Savants*. Mais le Muséum, où il était entré en 1830, et à qui ses petits-fils, mus par la plus généreuse pensée, ont laissé ses manuscrits et ses livres, est certainement le lieu où son souvenir laissera les traces les plus profondes. C'est là qu'il s'était retiré, ce doux penseur datant de l'autre siècle ; c'est là qu'il attendait ses derniers jours dans cette paix sereine que communique à l'âme la conscience parfaite de tous les devoirs scrupuleusement accomplis.

« Tandis que la mort semblait l'avoir oublié, elle tranchait en pleine fleur d'autres existences, d'autres renommées à qui paraissait assuré un long avenir.

« Qui n'a présente encore à l'esprit la fin tragique d'Abel Bergaigne ? L'École des hautes études, la Sorbonne, où il a inauguré l'enseignement du sanscrit, l'Institut qui l'a bientôt accueilli, savent quelle perte ils ont faite en le perdant. Ils sont nombreux, ici, ceux qui ont admiré la rigueur de sa méthode, la sincérité de son analyse, la souveraineté de sa raison. Poète presque autant que critique, tantôt il se plaisait à traduire le poème exquis de *Sacountala*, tantôt, au contraire, étudiant et serrant de près le *Rig-Véda*, l'antique recueil des hymnes brahmaniques, il ne craignait pas de le dépouiller des voiles complaisants dont l'avait enveloppé l'érudition étrangère. Ce noble esprit avait voué sa vie à la recherche de la vérité. Cette vie grave, qui resta toujours assombrie par le souvenir de grandes douleurs intimes, que l'amour passionné du travail a pu consoler, mais jamais guérir, restera, dans nos souvenirs, comme un exemple de haut courage, de dévouement absolu et désintéressé à la science.

« Moins tragique a été la fin d'Arsène Darmesteter, mais non moins grand a été le vide qu'il a laissé derrière lui. Lui aussi a été du petit groupe des initiateurs. Il se destinait à la théologie, lorsque par un heureux hasard, l'étude de l'hébreu le conduisit à l'étude du vieux français. Ces langues romanes, pour lesquelles MM. Gaston Paris et Paul Meyer avaient tant fait déjà, il s'y voua avec une telle ardeur qu'à trente et un ans il occupait une maîtrise de conférence créée pour lui à la Sorbonne, et que pour lui encore, peu d'années après, on créait une chaire d'histoire de la langue française. Depuis dix-sept ans, avec son fidèle collaborateur, M. Hatzfeld, il travaillait à un grand dictionnaire de notre langue : c'était là son œuvre maîtresse. A d'autres le soin d'achever le monument ! On n'oubliera ni sa simplicité, ni sa douceur, ni la supériorité de son esprit unie à la droiture de son caractère.

« Moins jeune que Bergaigne et Darmesteter, Debray est mort en pleine possession de lui-même. Élevé par son labeur persévérant aux plus hautes situations universitaires, choisi entre tous pour représenter dans le conseil supérieur, à côté de M. Boissier, le corps des professeurs de l'École normale, il offrait l'exemple de la

plus heureuse union des qualités intellectuelles et des vertus morales. On a dit déjà et l'on redira le mérite original de ses beaux travaux sur le sodium et l'aluminium, sur le platine et les métaux qui l'accompagnent, sur les procédés nouveaux dont il a doté l'industrie. On célébrera sa belle découverte des lois de la dissociation; M. Sainte-Claire-Deville avait, il est vrai, révélé le phénomène et les conditions physiques qui y président. Mais ce fut l'apport personnel de Debray — et ce sera aussi sa gloire — d'avoir répété les expériences de son maître sur des composés se prêtant aux phénomènes les plus simples et d'avoir donné la formule précise à l'aide de laquelle il est aujourd'hui permis d'expliquer et de mesurer la résistance variable des corps aux lois de la dissociation. Voilà la part du savant, je voudrais faire celle de l'homme : ce grand travailleur était bon ! Combien le savent pour l'avoir éprouvé ! Il avait la douceur des forts, le sourire indulgent, où semblaient passer la joie tranquille de la vérité possédée, la paix de la conscience satisfaite.

« Ce fut un philosophe, non un savant, qu'Émile Beaussire, enlevé, il y a peu de jours, à l'affection des siens, à la sympathie et à l'estime de tous. Dans sa vie, comme dans celle des savants que je viens de louer, je rencontre les mêmes vertus : le désintéressement, l'enthousiasme des hautes spéculations et des idées généreuses. Oui, cet homme à l'abord froid et timide, à l'âme sincère et grave, avait la passion du beau et du bien. Je l'ai vu de près dans nos assemblées délibérantes, où il s'était fait une place enviée. Il s'y montrait plutôt homme de doctrine qu'homme de parti. Fermement dévoué à nos institutions, qu'il a plus d'une fois éloquemment défendues, il attendait, sans impatience, la solution des problèmes politiques et sociaux, du développement pacifique et progressif de la liberté. Vous nous avez parlé, monsieur Renan, de votre concours d'agrégation. Vous avez omis de nous dire que vous fûtes reçu le premier — ce qui ne surprend personne ; — je ne le rappelle que parce que Beaussire fut reçu le second. Le troisième s'appelait Caro. Cette promotion était destinée à faire bien du chemin dans le monde ! Beaussire resta fidèle à ses brillants débuts. L'auteur de la *Liberté dans l'ordre intellectuel et moral* s'est autant recommandé par la constante élévation d'esprit du penseur que par la candeur d'âme de l'honnête homme.

« Vous me pardonnerez, Messieurs, d'avoir donné tant de place à nos morts. Ne vous semble-t-il pas qu'ici plus qu'ailleurs ils doivent être honorés? Qu'ont-ils fait, sinon continuer l'œuvre des morts d'autrefois, dont ils avaient reçu l'héritage? et vous-mêmes, qu'êtes-vous, sinon les héritiers de ceux qui viennent de disparaître, les continuateurs naturels de leur œuvre interrompue? Vous êtes comme les conservateurs attitrés de ces traditions nationales. Gardez-en précieusement le dépôt. Si vous ajoutez quelque chose au patrimoine de gloire dont s'enorgueillit le pays, vous aurez fait assez pour lui et pour nous.

« Ainsi, de plus en plus, s'étendra votre domaine, et s'élargira votre tâche. L'État, qui vous doit aide et assistance, ne faillira pas à son devoir. Il multipliera les subventions, les missions, les encouragements de toute sorte. C'est vainement qu'on ira répétant que le culte des grandes choses se perd et que nous nous acheminons vers une forme de démocratie utilitaire où il n'y aurait plus de place pour les spéculations désintéressées. Restons les pieux admirateurs des grandeurs du passé, sans dédaigner le présent. Ce n'est pas d'hier que la civilisation éclaire le monde; mais ce n'est pas demain que s'éteindra son flambeau. Nous n'assisterons pas, sans une émotion mêlée de fierté, à cette fin d'un siècle qui se présentera, sans crainte, au jugement de la postérité. Vous y aurez vu, avec nous, l'histoire renouvelée, la poésie lyrique enrichie et assouplie, le théâtre, le roman, l'éloquence, revêtant tour à tour les formes les plus diverses, la critique élargie et vivifiée, les études philologiques créées, pour ainsi dire, de toutes pièces, les arts rayonnant d'une gloire nouvelle, les sciences, enfin, dans leurs variétés sans nombre, justifiant le mot de Buffon, que « l'homme est né pour tout connaître, qu'il ne lui faut que du « temps pour tout savoir ».

« Au milieu des orages de la vie politique, on perd souvent la vue claire des destinées de la patrie et de l'esprit français. Mais qu'on s'élève jusqu'aux hauteurs sereines, domaine pacifique de la pensée, de la raison et de la science, et on voit, avec un orgueil qui peut nous être commun à tous, le libre génie de la France poursuivre au-dessus de nos misères sa marche lente et sûre dans la lumière et dans le progrès! »

M. le ministre a ensuite donné lecture du décret et des arrêtés ministériels conférant des distinctions dans l'ordre de la Légion d'honneur et des palmes d'officier de l'instruction publique et d'officier d'Académie.

Chevalier de la Légion d'honneur, nommé sur la présentation du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

(Décret du 15 juin 1889.)

M. Gonse (Louis), membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*. Nombreuses et importantes communications sur l'histoire de l'art.

Officiers de l'Instruction publique.

(Arrêté du 15 juin 1889.)

MM. Rondot (Natalis), officier de la Légion d'honneur, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Swarte (de), chevalier de la Légion d'honneur, membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

George, architecte, membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Caffarena (Louis), avocat à Toulon, membre de l'Académie du Var.

Officiers d'Académie.

(Arrêté du 15 juin 1889.)

Levmarie (Camille), membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Sabatier, membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Porée (l'abbé), membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Martin (Paul), membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements[1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste complète des distinctions honorifiques accordées depuis la création du Comité.

LECTURES

ET

COMMUNICATIONS

I

UN PEINTRE TOURANGEAU
DE L'ÉPOQUE CARLOVINGIENNE.

GODO, PICTOR. — 908.

On sait combien sont rares les noms d'artistes du neuvième et du dixième siècle venus jusqu'à nous. Les œuvres conservées ne sont guère que des miniatures de manuscrits. D'ailleurs, les arts refugiés alors dans les monastères étaient pratiqués par de modestes religieux qui, travaillant pour le ciel, ne signèrent pas leurs œuvres.

Le monde érudit a donc accueilli avec grande satisfaction la révélation faite récemment par MM. Desnoyers et Delisle, du nom d'Adalbaldus, habile copiste de manuscrits, qui se qualifie lui-même *Artifex*. Il appartenait à cette célèbre école de copistes et d'enlumineurs, fondée à Saint-Martin par Alcuin, et dont M. Delisle nous a révélé, ou du moins mieux fait apprécier, la valeur artistique.

A ce nom, de la première moitié du neuvième siècle, je crois pouvoir en ajouter un autre qui se placera à la fin du même siècle, ou au commencement du suivant.

Dans une charte de Marmoutier, de l'année 908, je trouve, parmi les signataires, le nom de *Godo*, avec la qualification *pictor*, ajoutée à celle de *presbyter* : *Godo, presbyter atque pictor*. Cette dernière qualification est très rare, et je n'en connais pas un autre exemple pour cette époque dans nos chartes tourangelles. Elle me frappa tellement, lorsqu'elle me tomba sous les yeux, que je me demandai s'il ne fallait pas lire *pistor*, bien que ce nom parût jurer avec celui de *presbyter* dont il est accompagné. Cette charte, il est vrai, ne nous est connue qu'à l'état de copie, mais nous en

avons deux qui, faites à des époques et par des mains différentes, portent bien nettement le mot *pictor*. L'une, écrite au siècle dernier, fait partie de la collection Moreau [1], conservée à la Bibliothèque nationale, et où les originaux sont généralement reproduits avec une grande exactitude ; l'autre se trouve à la Bibliothèque de Tours, dans le fonds Salmon. Elle est tout entière de la main du savant archiviste de la Vienne, M. Rédet, qui l'a écrite, il y a environ un demi-siècle, ayant sous les yeux la charte originale qui faisait alors partie du cabinet d'un collectionneur poitevin. Le talent bien connu de M. Rédet comme lecteur de vieux documents, et le soin scrupuleux qu'il apportait à tous ses travaux, commandent une entière confiance.

D'ailleurs, les signataires de la pièce sont tous de notables personnages, à la tête desquels on lit le nom de l'archevêque de Tours, Erberne, et Godo, qui figure vers le milieu de la liste, ne pouvait être un simple *pistor*. Il faut considérer en outre que, tout en étant ici à Marmoutier, il ne s'agit point d'humbles moines, mais de chanoines de l'insigne collégiale de Saint-Martin, qui généralement se recrutaient dans les classes élevées de la société.

A cette époque, en effet, l'abbaye de Marmoutier, ruinée en 853 par les Normands qui en avaient massacré presque tous les moines, était en quelque sorte sécularisée sous la direction du comte Robert, frère du roi de France Eudes, et qui devint lui-même Roi en 922. Il était tout à la fois abbé de Saint-Martin et de Marmoutier. Cette dernière abbaye se trouvait alors peuplée de chanoines de Saint-Martin, qui y avaient été établis au nombre de vingt-quatre, et la régularité n'y rentra qu'à la fin du dixième siècle, avec saint Mayeul.

Il ne nous semble donc pas douteux que Godo était peintre et qu'il appartenait à cette célèbre école artistique de Saint-Martin qui a produit, ainsi que l'a montré M. Delisle, la magnifique Bible de Charles le Chauve et tant d'autres beaux manuscrits.

Dom Martène, dans son *Histoire de Marmoutier* [2], nous apprend qu'afin que le chapitre de Saint-Martin fût « toujours rempli de « gens doctes, le comte Robert eut soin d'entretenir les écoles de

[1] Tome III, fos 229-231.

[2] Tome I, p. 186. T. XXIV des *Mémoires de la Société archéologique de Touraine.*

« son abbaye, assigna des revenus considérables pour la subsis-
« tance des maîtres, et fit confirmer ses donations par le Roi son
« frère ».

On voit que les écoles de Saint-Martin ne durent point dégénérer sous son administration, et il est permis de penser que le seul des chanoines que nous voyons prendre la qualité de *peintre*, en était digne à tous égards. Nous avons donc affaire ici à un véritable artiste, et très probablement à l'un des plus distingués de la célèbre école. Malheureusement il nous a été jusqu'ici impossible de lui attribuer avec quelque probabilité aucun des manuscrits de cette époque venus jusqu'à nous. Quant aux peintures murales qu'il a pu exécuter dans les églises, il n'en reste plus trace, dans nos contrées du moins, où les plus anciennes décorations en ce genre ne remontent pas au delà du onzième siècle.

J'aurais vivement désiré donner sur Godo quelques indications biographiques; mais ce nom, assez rare au moyen âge, ne reparaît point dans les chartes de Saint-Martin ou de Marmoutier, de 860 à 940. Il est permis de conjecturer cependant qu'en 908, Godo était à la moitié de sa carrière, et qu'il a pu recueillir les leçons des habiles artistes qui continuèrent sous le règne de Charles le Chauve la période la plus brillante de la renaissance carlovingienne. Il doit être considéré comme l'un des disciples immédiats de cette école dont l'éclat fut trop passager, et l'on peut inscrire son nom à la suite de ceux d'Ingobert, de Luithard, de Beringar et d'Adalbald, les seuls à peu près qui aient survécu de cette époque.

La charte où se trouve le nom de Godo *presbyter atque pictor* est une charte-notice concernant une contestation qui s'était élevée entre les religieux de Marmoutier et Pierre, hôtelier du monastère, lequel prétendait à ce titre lever la dîme dans la paroisse de Saint-Symphorien. Pierre, ayant comparu devant Erberne, archevêque de Tours, fut convaincu, par le témoignage unanime de ses confrères, que ses prétentions étaient mal fondées et déclara y renoncer.

Voici la fin de la charte, avec la liste des signataires :

His presentibus et videntibus, actum fuit.

XR. Erbernus, *misericordia Dei archiepiscopus, huic auctoritati subscripsit*[1].

[1] Les mots en italique sont la traduction des notes tironiennes que M. Redet n'a

XP. Rhotardus, *archidiaconus atque* decanus, *subscripsit*.
Bartholomeus *subscripsit*.
PΩ. Drogo, *diaconus atque* precentor, *subscripsit*.
Erveus, *subdiaconus atque archiclavis*, *subscripsit*.
XP. Otrannus, *diaconus, subscripsit*.
PΩ. Dodaldus, *presbyter*, *subscripsit*.
XΘ. Frammaricus, *diaconus, subscripsit*.
PΩ. Gauzbertus, *presbyter, subscripsit*.
XP. Godo, *presbyter atque* pictor, *subscripsit*.
XP. Ingobradus, *presbyter, subscripsit*.
Dodo, precentor *atque diaconus*, *subscripsit*.
XP. Eracus, *diaconus, subscripsit*.
XP. Bonefacius, *diaconus*, *subscripsit*.
XP. Guinegaudus, *presbyter, subscripsit*.
Ingelbertus, *diaconus, subscripsit*.

OT TRA
— | — NUS
diaconus
subscripsit.

Data mense maio, anno Domini DCCCCVIII, regnante Karolo rege.
Ego Herkenaldus, *rogatus scripsi et subscripsi. Amen.*

On lit en marge de la copie de la collection Moreau : « Copie d'après l'original sur parchemin de 22 pouces de haut sur 10 de large par le bas et 11 par le haut. Invocation monogrammatique en tête. Les signatures, monogrammes et notes tironiennes semblent tracés par différentes mains. »

Il est probable, d'après cette dernière indication, que l'original portait et porte, s'il existe encore, la signature autographe de Godo.

Charles DE GRANDMAISON,
Archiviste d'Indre-et-Loire, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Tours.

pas lues, mais qui sont interprétées dans la copie de la collection Moreau. Il faut remarquer que le mot *pictor*, qui était rare, n'est pas transcrit en notes tironiennes ; elles commençaient à disparaître, et l'on employait surtout celles qui étaient habituelles, et comme de formule et de tradition.

II

LES PREMIÈRES INSTALLATIONS DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LE PLUS ANCIEN INVENTAIRE DU MOBILIER ET DES TRAVAUX DE CETTE INSTITUTION.

Parmi les institutions que la France dut à l'intelligence créatrice de Colbert, il n'en est point qui ait plus complètement fixé la sollicitude du grand ministre que l'Académie fondée à Rome, en 1666, pour le perfectionnement de douze pensionnaires voués aux arts du dessin, six peintres, quatre sculpteurs ou graveurs, et deux architectes, placés sous la direction d'un maître ayant la qualité de recteur[1]. Ces jeunes gens, affranchis des soucis matériels de l'existence, étaient astreints à ne travailler que pour le Roi. Ils devaient, selon les prescriptions réitérées de Colbert, copier et recopier tout ce qu'il y avait de plus beau à Rome, en tableaux et en statues[2], à l'effet de décorer des palais et des jardins faits pour éterniser la gloire du règne de Louis XIV.

L'origine de l'institution est ainsi relatée par l'un des historiographes de l'Académie royale de Paris[3] : « Dans ce temps-là,

[1] « Comme je suis dans la résolution de fortifier, autant qu'il se pourra, l'establissement de vostre Académie, vous pourrez sans difficulté me donner avis de tout ce que vous croirez pouvoir y contribuer et estre persuadé que j'y donneray volontiers les mains. » (Colbert à Charles Errard, 6 septembre 1669 : dans les *Lettres de Colbert*, publ. par Pierre Clément, t. V, p. 290.)

[2] « Faites faire aux peintres les copies de tout ce qu'il y a de beau à Rome, et lorsque vous aurez fait tout copier, s'il est possible, faites-les recommencer. A mesure que vous aurez quelque ouvrage fait, envoyez-le-moi par les premiers vaisseaux qui passeront le détroit, et en cas qu'il vous en manque, en m'en donnant avis, j'auray soin de vous en envoyer. Faites faire aussy aux sculpteurs la mesme chose, et faites-leur copier tous les beaux bustes et les belles statues qui sont à Rome. » (Colbert à Charles Errard, 23 juillet 1672 : dans les *Lettres de Colbert*, publ. par Pierre Clément, t. V, p. 331.)

[3] Guillet de Saint-Georges, *Mémoire historique des principaux ouvrages de M. Errard* : dans les *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture et de sculpture*, t. I, 1854, in-8°, p. 82-83.

Mgr Colbert, qui a été protecteur de l'Académie, étant entré dans le Ministère, établit un Conseil des Bâtiments, où il appela M. Le Brun pour contribuer à une partie des ouvrages qui dépendent du dessin. M. Errard, voyant que M. Colbert lui donnoit un compétiteur, fit la proposition de la nouvelle Académie de Rome, projetée en faveur des étudiants françois qui vont se prévaloir de tout ce que l'Italie conserve de plus remarquable pour la peinture et la sculpture. M. Colbert agréa la proposition de M. Errard, lui donna la conduite de cet établissement et l'y envoya. Ainsi M. Errard fit une retraite glorieuse et utile, parce que cette conjoncture le fit payer de plus de trente mille livres qui lui étoient dues pour les ouvrages du Roi. Il partit de Paris, au mois de mars 1666, avec douze étudiants. Étant à Rome, il signala sa prudence pour l'institution de cette Académie. Aussi les progrès qui se firent dans cette nouvelle École furent si grands, si glorieux à la France et si célèbres parmi les étrangers, qu'il s'en attira des louanges universelles. Les jeunes peintres, sous son inspection, y faisoient à l'envi des copies de bons tableaux, et les jeunes sculpteurs en faisoient réciproquement des plus belles statues et des meilleurs bas-reliefs. Il fit mouler la colonne Trajane et plusieurs figures antiques dont les creux sont à Paris [1]... »

Au mois d'octobre 1672, après six ans et demi d'une direction intelligente et laborieuse, Charles Errard fut, sur sa demande, relevé de son emploi. Il était alors âgé de soixante-six ans et avait éprouvé, au début de l'année 1670, une atteinte apoplectique [2]. On aurait pu croire qu'il aspirait à un repos nécessaire et bien mérité [3]. Tel n'était cependant pas le but de son retour à Paris : il

[1] Déjà, du temps que Poussin représentait à Rome le génie artistique de la France, une sorte de mandat lui avait été donné pour l'exécution de copies ou moulages des grands chefs-d'œuvre dont le gouvernement français désirait posséder des reproductions. Parmi les antiques moulés alors, « il y avait soixante ou quatre-vingts pièces de la colonne Trajane », amenées à Paris. (Paul DE CHANTELOU, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, publ. par M. Ludovic LALANNE, p. 140. — Voyez aussi la *Collection des lettres de Nicolas Poussin*. Paris, 1824, in-8°.)

[2] *Lettres de Colbert*, publ. par Pierre CLÉMENT, t. V, p. 293.

[3] Voir les témoignages de satisfaction et d'estime délivrés à Charles Errard, au mois de mai 1673, par l'ambassadeur duc d'Estrées, l'auditeur de rote Louis de Bourlemont et le cavalier Bernin : LECOY DE LA MARCHE, *L'Académie de France à Rome*, p. 11-12.

avait en tête de se remarier, et son choix s'était fixé sur la fille du peintre Goy, l'un de ses amis, qu'il épousa, en effet, le 25 avril 1675, alors qu'il avait soixante-neuf ans et sa jeune femme seulement dix-huit; toutefois il eut la délicate attention de n'accuser que soixante ans dans l'acte de cette périlleuse alliance [1]. Après quoi, se sentant rajeuni, il demanda et obtint de reprendre la direction de l'Académie de France à Rome, fonction qu'il exerça de nouveau pendant une période de neuf ans.

Durant les deux années de l'absence de Charles Errard, la direction de l'Académie fut exercée par Noël Coypel, peintre de grand talent. Entre ces deux artistes il existait des relations assez intimes, car le fils aîné de Coypel avait été tenu sur les fonts baptismaux par la première femme de Charles Errard [2]. Néanmoins la transmission des pouvoirs ne se fit pas sans quelques tiraillements. « J'ay reçeu votre lettre du 31 du mois passé », écrivait Colbert à Coypel, le 23 juin 1673, « par laquelle [lettre] je vois que le sieur Errard s'est mal séparé d'avec vous, et c'est ce qu'il auroit esté difficile de pouvoir prévenir [3]. » A quoi le ministre ajoutait : « Ne manquez pas de faire faire un inventaire exact de tout ce qu'il a laissé dans l'Académie [4]. » Le désir du ministre fut accompli, ainsi qu'en témoigne le passage suivant de l'analyse d'une lettre écrite par Coypel à Colbert, le 23 août 1673 [5] : « Le sieur Coypel envoye l'inventaire qui luy a été demandé, avec quelques desseins du palais que l'Académie occupe. » Les recherches faites à Paris pour retrouver cet inventaire n'ont abouti qu'à une conclusion négative dont voici les termes : « Il a dû être fait, mais il ne se retrouve plus [6]. »

[1] « Le fou! » interjecte Jal en transcrivant l'acte de ce mariage, sur lequel a également disserté M. de Montaiglon. (Voyez Jal, *Dictionnaire*, 2e édit., p. 541; A. de Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 56-57.)

[2] « Le premier [directeur de l'Académie de France], qui fut un homme de mérite, fut marié deux fois; il eut même permission, dans un âge avancé, de quitter son poste pour venir à Paris accomplir son projet. On eut la complaisance d'envoyer M. Coypel pour remplir son poste, qu'il vint reprendre après un sejour de deux ans à Paris. » (Lettre du directeur Wleughels, en date du 10 octobre 1731 : dans Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome*, p. 206-207.)

[3] Jal, *Dictionnaire*, p. 449.

[4] *Lettres de Colbert*, publ. par Pierre Clément, t. V, p. 349.

[5] A. de Montaiglon, *Correspondance*, t. I, p. 48.

[6] A. de Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 48, note 1.

Sous ce rapport, j'ai été réellement favorisé à Rome, car la minute de l'inventaire en question s'est offerte à moi quand je n'avais pas la moindre idée de la chercher [1]. Elle existe à l'*Archivio urbano* de Rome, parmi les actes d'un notaire qui formulait ainsi ses origines et ses qualités : « Jacques-Antoine Redoutey, citoyen de Besançon, cy-devant procureur et notaire juré en la Cour archiépiscopale dudit Besançon, à présent notaire publique apostolique, descrit en l'une et l'autre des Archives de cette cour et ville de Rome, y demeurant présentement, rue Frattine, rion de Champ-Mars, et paroisse de Saint-Laurent-en-Lucine. » Ce notaire, qui était le fils d'un maître menuisier de Besançon, fonctionnait à Rome depuis 1667 : il avait pour clients, non seulement le personnel assez nombreux de la colonie comtoise, mais les Espagnols et les Flamands, sujets du monarque dont relevait la Franche-Comté avant son annexion à la France, et, d'une manière plus générale, ceux qui, se trouvant à Rome, désiraient que leurs actes fussent écrits dans le langage français qui était alors, ce qu'il est demeuré depuis, le plus international des idiomes [2].

[1] C'était au point de vue d'un complément de recherches sur *Saint-Claude des Bourguignons*, la confrérie comtoise de Rome, que j'avais eu l'idée de compulser les minutes du notaire Jacques-Antoine Redoutey, de Besançon. L'existence de ces minutes à l'*Archivio urbano* de Rome m'a été indiquée par M. le commandeur Enrico de Paoli, surintendant des archives des provinces romaines, et la communication m'en a été faite, avec la plus exquise courtoisie, par M. l'archiviste G. Coletti et par son aimable adjoint, M. Costantino Moretti. Les minutes du notaire Jacques-Antoine Redoutey forment, à l'*Archivio urbano* de Rome, douze volumes comprenant des actes qui ont pour dates extrêmes les années 1667 et 1679. En tête de chacun des volumes, l'obligation pour les clients de contribuer à la reliure des minutes est rappelée par une formule ainsi conçue : « *Heredes, ultra taxas non solutas, debent quoque ligaturam.* » Les douze recueils portent, à l'*Archivio urbano*, les cotes 630 à 641.

[2] Parmi les clients de marque qui avaient donné leur confiance à Jacques-Antoine Redoutey, nous avons relevé des noms qui, en dehors de celui de Noël Coypel, sont les suivants : Henri d'Arçon, de Salins, médecin attaché à l'archihôpital du *San-Spirito* à Rome (23 mai 1670) ; — cardinal Camillo Massimi (17 septembre 1671) ; — Noël Cochin, peintre français, habitant Venise (15 avril 1672) ; — Marguerite Colin, veuve de Claude Macé, peintre du Roi de France (13 mars 1673) ; — cardinal Jean-Eberard Nidard, ambassadeur d'Espagne près le Saint-Siège (31 mars 1673) ; — Louis d'Anglure de Bourlemont, auditeur de rote pour la France à Rome (31 mars 1673) ; — Jean Piedoye, seigneur de Clinchamps au diocèse de Coutances, inventeur de machines pour faire courir la bague sur des chevaux artificiels (11 mai 1673), mort à Rome le 10 octobre 1675 ; — Charles Dudley, duc de Northumberland (5 mars 1677) ; — Dominicains irlandais des cou-

Coypel n'avait pas attendu l'ordre de Colbert pour comprendre la nécessité d'un inventaire du mobilier de l'institution dont le rectorat venait de lui être confié. Dès le 24 mai 1673, le notaire Jacques-Antoine Redoutey s'était mis à l'œuvre; mais la besogne était assez compliquée, parce qu'elle coïncidait avec un déménagement et une installation nouvelle de l'Académie. L'opération, qui se poursuivit dans deux logis distincts, ne fut close que le 28 août 1673. Cependant, dès le 23 août, la rédaction était assez avancée pour qu'une expédition de l'acte ait pu alors être adressée au ministre qui la désirait. La minute de cet acte se ressent du désordre que le déménagement avait introduit dans les objets appartenant à l'Académie : en effet, les répétitions et les surcharges y sont nombreuses; nous avons fait le possible pour éliminer les unes et donner aux autres leur place normale dans la copie de ce document qui sera publiée à la suite de la présente introduction.

En transmettant à Colbert l'inventaire du mobilier de l'Académie de France, Coypel écrivait que l'Académie était établie au nouveau logis, qu'il y avait fait poser les armes du Roi [1] et en envoyait le dessin, que la dépense « du desmesnagement et restablissement » de l'Académie montait à cent pistoles [2].

Quel avait été le logis primitif de l'Académie et quel était celui où elle s'installait, par les soins de Coypel, en 1673? A la première de ces questions, voici la réponse que donnaient les mieux infor-

vents de Saint-Sixte et de Saint-Clément de Rome (20 août 1677); — Jean-Ignace Froissard de Broissia, chanoine de Besançon et camérier d'honneur de Sa Sainteté (26 août 1677); — Philippe-Thomas Howard, cardinal de Norfolk (19 mars 1678); — Jean-Jacques Pestalozzi, de Lyon, docteur en médecine (17 août 1678).

[1] Le gouvernement de Louis XIV tenait à ce que les armes du Roi figurassent au frontispice de tous les bâtiments qui appartenaient à la France dans les pays étrangers. Ainsi, le 18 juillet 1670, Colbert chargeait Charles Errard de voir la sculpture des armes du Roi que le supérieur des Minimes de Rome avait fait mettre sur le portail de l'église de ce couvent. (*Lettres de Colbert*, publ. par Pierre Clément, t. V, p. 302.) En reproduisant le texte qui concerne cette affaire, M. de Montaiglon (*Correspondance*, t. I, p. 29) a cru que l'église en question était celle de *San Francesco a Ripa*, appartenant aux Frères Mineurs réformés, très distincts des Minimes, dont l'église, située sur le *Pincio* et dédiée à la Trinité, sert aujourd'hui de chapelle aux Dames du Sacré-Cœur, mais n'a pas cessé d'être la propriété de la France.

[2] « L'Académie est establie au nouveau logis; il y a fait poser les armes du Roy, dont il envoye le dessein..... La despense du desmesnagement et restablissement de l'Académie monte à cent pistoles. » (*Analyse d'une lettre de Coypel à Colbert :* Montaiglon, *Correspondance des directeurs*, t. I, p. 48.)

més : « Jusqu'à ce que l'Académie s'établit en 1673 au nouveau logis, elle ne fut guère que campée, et peut-être en plus d'un endroit; mais les documents sont muets sur les divers emplacements qu'elle a pu occuper [1]. » Quant à la question de savoir où l'Académie avait élu domicile en 1673, la réponse était invariablement celle-ci : « Au palais Capranica, situé sur l'emplacement où s'éleva depuis le théâtre de ce nom, près de l'église Saint-André *della Valle* [2]. »

Ces indications seront réformées par la publication de l'inventaire retrouvé à Rome. On y lira que l'Académie de France, fondée en 1666, fut d'abord installée, sur le mont Janicule, « en la salitta Saint-Honofrio », c'est-à-dire dans une maison voisine de l'église et du monastère immortalisés par les derniers moments de Torquato Tasso. Il semblerait que cette maison ait été celle de l'avocat Ronconi, dont Colbert avait écrit à Charles Errard, le 6 septembre 1669 : « Quant à la maison qui vous est nécessaire pour ladite Académie, si vous pouvez renouer le traité de celle de l'avocat Ronconi et que les propriétaires se relaschent à 8,500 escus, monnoye de Rome, comme on vous le fait espérer, en ce cas, vous pouvez l'acheter [3]. »

Non moins inexacte était l'indication du palais Capranica comme ayant été le second logis occupé par l'Académie de France. L'inventaire retrouvé dira que cette seconde résidence fut le palais Caffarelli, situé d'ailleurs, comme le palais Capranica, au voisinage de Sant'Andrea della Valle, mais précisément en face de l'église du Saint-Suaire des Savoyards. Ce palais, bâti sur les dessins de Raphaël pour les marquis Caffarelli-Minutilli [4], a été successivement possédé par plusieurs familles de l'aristocratie romaine : il

[1] Montaiglon, p. 15. — « En quel endroit Errard logea d'abord l'Académie, on l'ignore. Les documents sont muets à cet égard. Cependant nous croyons que ce fut, non assurément au palais Capranica, comme on l'a maintes fois publié, mais dans les environs du théâtre Argentina, au palais Cesarini. » (Olivier Merson, art. *Académie de France à Rome*, dans la *Grande Encyclopédie*, t. I, p. 221.)

[2] Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome*, p. 61, note 1; Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, t. I, p. 48. — « L'installation des pensionnaires au palais Capranica marque le passage de Coypel. » (Olivier Merson, article cité.)

[3] *Lettres de Colbert*, publ. par Pierre Clément, t. V, p. 290.

[4] Moroni, *Dizionario d'erudizione*, t. LI, p. 4; Eugène Müntz, *Raphaël*, édit. de 1881, p. 576.

compte encore parmi les édifices distingués de la Renaissance italienne et s'appelle, dans les livres, le palais Coltrolini-Stoppani-Vidoni. De cette installation très honorable, mais précaire, puisqu'elle n'était que le résultat d'une location, Colbert écrivait à Errard, le 18 décembre 1680, à propos d'un renouvellement de bail : « Il auroit esté bon que vous eussiez pris une maison plus stable et plus permanente que celle du sieur Caffarelli, puisque vous jugez facilement que le changement de logement d'une Académie, telle que celle dont vous avez la direction, est toujours difficile et de dépense. Examinez avec soin s'il y auroit quelque expédient pour retarder ce délogement... Comme il seroit peut-estre avantageux d'avoir un establissement fixe à Rome pour cette Académie, en cas que vous trouviez quelque maison à acheter qui fust propre pour cet establissement et qui fust à prix raisonnable, ne manquez pas de m'en donner avis [1]. »

La location du palais Caffarelli durait encore en 1683, ainsi qu'en témoigne ce premier article du compte des « Despences faictes en l'Académie Royalle pendant les moys d'avril, may et juein » de ladite année [2] : « De la somme de cent escus, monnoye de Rome, payé par advance, suivant la coutume de Rome, au Sr Pietro Caffarelli pour le loyer du palais que l'Académie occupe, pendant trois mois commancé le premier julliet, et doive finir le dernier septembre de la présente année 1683, suivant sa quittance du premier juillet 1683, revenant, monnoye de France, à 354 [livres], 16 [sous], 9 [deniers]. »

Nous savons, d'autre part, que l'Académie de France occupa ensuite le palais Capranica[3], voisin du palais Caffarelli, et qu'elle y fit un assez long séjour. Mais à quelle époque commença cette

[1] *Lettres de Colbert*, publ. par Pierre Clément, t. V, p. 416. — Une erreur de copiste a fait imprimer, dans ce texte, Castarelli au lieu de Caffarelli.

[2] A. de Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, t. I, p. 121.

[3] « *Palazzo di Capranica ov'e l' Accademia di Francia.* — Il palazzo dell' Accademia di Francia, mantenuta con gran splendore dal Re di Francia, dove vien esercitata la pittura, scoltura ed architettura da giovani nazionali, li quali devono stare sotto la disciplina di Monsieur Person, rettore di detta nobile Accademia, cavalier di gran condotta in queste scienze. In questa Accademia vi sono le copie delle principali e rare statue antiche che siano in Roma ed in alcuna parte dell' Italia. » (G.-P. Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma*, in Roma, 1725, t. III, p. 204-207.)

troisième installation? Ce fut certainement sous le directorat de La Teulière, gentilhomme amateur que Louvois fit succéder, vers la fin de 1684, à Charles Errard. En effet, dans une dépêche du 9 février 1694, La Teulière parlait en ces termes d'une porte accessoire du logis qu'occupait alors l'Académie : « une porte », écrivait-il, « qui estoit murée quand je visitay la maison pour en faire le louage[1] ». Le souvenir ainsi formulé se rapportait à une circonstance ayant environ quatre ans d'âge : donc le « louage », rappelé par La Teulière, datait approximativement de 1690.

L'Académie demeura dans le palais Capranica jusqu'au moment où cet édifice dut être évacué, pour la construction d'un nouveau théâtre, *il Teatro Valle*, dont la bâtisse commença le mercredi 26 juin 1726[2]. Depuis un an, le gouvernement français avait amodié, au prix annuel de mille écus romains, pour y installer son Académie, le palais Mancini, ou de Nevers, qui fut acquis par la France en 1737[3]. Cette quatrième résidence de l'Académie fut échangée, en 1803, contre la villa Medici[4], qui n'a pas encore cessé d'être un séjour enchanteur pour les jeunes artistes que la France entretient à Rome.

L'inventaire de 1673 ayant fait connaître les deux premières étapes du chemin suivi par l'Académie de France avant d'arriver à la villa Medici, il n'y aura plus désormais aucune incertitude sur les locaux successivement occupés par cette institution. Mais l'inventaire de 1673 nous a fait encore plus d'une révélation instructive.

La correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome n'ayant été conservée à peu près régulièrement qu'à partir de 1685[5], on n'est qu'imparfaitement renseigné sur le personnel

[1] *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, publ. par A. de Montaiglon, t. I, p. 460.

[2] « Ricavo dal Cancellieri (*Campane*, p. 156), per testimonianzia del diarista Valesio : « Mercoledì 26 giugno 1726, si è dato principio alla fabbrica di un « nuovo teatro, nel palazzo già della famiglia della Valle, dove per lungo tempo « fu l'Accademia di Francia... » (Moroni, *Dizionario*, t. LXXIII, p. 208.)

[3] Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome*, p. 185, 222. — « L'acquisition du palais Mancini fut faite au prix de 190,000 livres, par contrat du 6 septembre 1737. » (*Ibid.*, p. 223.)

[4] Lecoy de la Marche, p. 53.

[5] Lecoy de la Marche, p. 23 et 73; A. de Montaiglon, *Correspondance des directeurs*, t. I, p. viii et ix.

et sur les travaux de l'institution durant les premiers temps de son existence[1]. L'inventaire de 1673, dressé sept années seulement après la création de l'Académie, nous renseignera sur plusieurs des pensionnaires primitifs qui avaient été retenus à Rome par des ouvrages entrepris pour la décoration des palais et jardins de Louis XIV. A ces pensionnaires de la première heure et à quelques autres postérieurement admis, le nouveau recteur Coypel avait ajouté une petite escouade qui venait de faire sous sa conduite le voyage de Rome[2]. La durée du séjour des pensionnaires n'était pas alors limitée à trois ans, comme elle le fut par le règlement de 1677; de sorte que le nombre des artistes français entretenus à Rome dépassait fréquemment celui qui avait été prévu par l'acte de fondation de l'Académie.

L'inventaire de 1673 indique dix-sept jeunes artistes ayant alors leur logis attitré à l'Académie : neuf peintres, cinq sculpteurs, deux architectes et un graveur. Celui-ci, qui se nommait Benoît Farjat, était de Lyon; il a laissé de bonnes estampes d'après les maîtres italiens[3]. Comme le graveur, les deux architectes sont seulement nommés dans l'inventaire : ils s'appelaient du Vivier le jeune[4] et Vollant[5].

[1] « Il y a certainement encore beaucoup à trouver. » (Montaiglon, p. IX.)

[2] Le passeport délivré par Colbert, le 9 novembre 1672, à Noël Coypel, pour lui et pour sa compagnie, dit que celle-ci se composait des artistes dont voici les noms : Antoine Coypel, fils du recteur; Charles et Louis-Henri Hérault, ses beaux-frères; Simon Chupini, Farjat, Charles Poerson, Alexandre Tortebat, Pierre Monnier, Voulan et Jouvenet. (*Lettres de Colbert*, t. V, p. 541-42.) Notre inventaire est utile pour interpréter cette nomenclature. Il n'y est, en effet, question ni d'Antoine Coypel, ni du second des Hérault, qui n'étaient pas pensionnaires et vivaient dans l'intimité du recteur. Simon Chupini, qui n'y est pas nommé non plus, fut sans doute empêché de faire le voyage avec Coypel : il faisait partie des pensionnaires sous le second rectorat d'Errard. Quant à Monnier, c'est par erreur que le prénom de Pierre lui est donné dans le passeport, et M. de Montaiglon (p. 38) avait supputé qu'il devait s'agir du sculpteur Michel Monnier : l'inventaire confirme absolument cette hypothèse.

[3] « Farjat est le graveur lyonnais Benoît Farjat, élève de Guillaume Château, qui se fixa en Italie et y mourut vers 1720; il était né en 1646. » (Montaiglon, p. 40.)

[4] Il était parti pour Rome, avec la qualité de pensionnaire, au printemps de l'année 1666. (*Comptes des bâtiments du Roi*, publ. par M. J. Guiffrey, t. I, col. 106.)

[5] On n'a pas le prénom de ce Voullant ou Vollant, parti en 1672 pour Rome avec Coypel; mais il me semble vraisemblable de le rattacher à la famille de l'architecte-ingénieur Simon Vollant, de Lille, qui dirigea, sous les auspices de

Parmi les neuf peintres, trois étaient absents au moment de la rédaction de l'inventaire : Bon Boulogne, Nicolas Rabon et Jacques Monnier. Où étaient-ils? Nous le savons par une dépêche de Colbert, en date du 24 février 1673 [1], disant à Charles Errard : « Vous pouvez aussi donner au sieur Rabon la permission d'aller en Lombardie avec le sieur Boulogne, pour quatre, cinq ou six mois. » A quoi ajoutait le ministre : « J'approuve fort la proposition que vous faites de faire peindre d'après nature le sieur Monnier. » L'inventaire nous apprend que Jacques Monnier, désigné dans les comptes des bâtiments comme « peintre en fleurs, grotesques, oyseaux et animaux [2] », avait profité de l'autorisation de Colbert pour aller étudier à Naples [3]. Quant à Nicolas Rabon [4] et à Bon Boulogne [5], ils devaient, après leur séjour en Lombardie, regagner Paris, où l'un d'eux, Bon Boulogne, allait bientôt parvenir à la célébrité.

Vauban, l'établissement des fortifications de cette place et fut anobli par Louis XIV, en 1685. Cet artiste érudit eut pour continuateur son fils, Jean Vollant, né à Lille en 1658. En me transmettant ces indications, M. Eugène Debièvre, bibliothécaire de la ville de Lille, ajoutait judicieusement : « Il est assez difficile d'admettre que Jean Vollant ait été élève de l'Académie de France à Rome en 1673, car il n'aurait eu à cette époque que quinze ans. Cependant je ne suis guère fixé sur les faits et gestes de Jean Vollant jusqu'en 1684. »

[1] *Lettres de Colbert,* publ. par Pierre Clément, t. V, p. 345.

[2] 27 aoust 1670. « Au sieur Mosnier, peintre en fleurs, grotesques, oyseaux et animaux, pour se rendre à l'Académie de peinture et de sculpture de S. M. à Rome : 200 l. » (*Comptes des Bâtiments,* publ. par M. J. Guiffrey, t. I, col. 480.)

[3] Il était présent à l'Académie le 24 mai 1673, date du début de l'inventaire, tandis que dans le dernier paragraphe de cet acte, écrit le 28 août suivant, il est indiqué comme se trouvant à Naples.

[4] Nicolas Rabon ayant été seul à concourir en peinture sur le sujet proposé : *Rachat par le Roy de tous les esclaves chrestiens faits sur les côtes d'Afrique,* l'Académie royale de peinture, par délibération du 27 février 1667, le déclara « capable d'entrer dans le nombre de ceux que le Roy honore de ses grâces en l'Académie françoise que Sa Majesté entretient à Rome ». (*Procès-verbaux de l'Académie de peinture,* t. I, p. 313-314.)

[5] « Bon Boulogne fut élève de son père Louis Boulogne. Celui-ci, profitant un jour d'une visite que faisait Colbert à l'Académie, présenta une demi-figure de saint Jean exécutée par son fils au ministre, qui en fut charmé et accorda la pension de Rome au jeune peintre, quoiqu'il n'eût pas fait de tableau pour le concours des grands prix de l'Académie. Il passa cinq ans à Rome [1668-1673], copiant les grands maîtres, s'efforçant de s'approprier leur exécution; puis il alla en Lombardie et revint en France. » (F. Villot, *Notice des tableaux du Louvre, école française,* art. *Boulogne.*)

Sur les six peintres pensionnaires, présents à l'Académie, un seul était antérieur à l'arrivée de Coypel : celui-là se nommait Bénigne Sarasin, troisième fils du grand sculpteur de ce nom [1]. En mémoire de son père, le gouvernement de Louis XIV lui avait accordé, par brevet du 20 décembre 1660, non seulement un logis dans les galeries du Louvre, mais encore 300 livres de pension annuelle pour qu'il allât se perfectionner à Rome [2]. Il y résidait donc, aux frais de l'État français, six années avant la fondation de l'Académie de France, et il allait, après treize ans de ce séjour, entreprendre à Marseille, en 1674, la peinture décorative de la chapelle municipale de cette ville [3].

Les cinq autres peintres pensionnaires, présents à l'Académie, avaient fait partie de l'escouade amenée par le nouveau recteur : l'un d'eux même, Charles-Antoine Hérault, était son beau-frère, car Noël Coypel avait pour femme Madeleine Hérault [4]. Dans le groupe amené par Coypel, on comptait en outre les peintres Alexandre Ubeleski [5], Parisien d'origine polonaise, qui fut l'un des principaux collaborateurs de Le Brun; Jean Tortebat [6], petit-fils de l'illustre Simon Vouet; Charles Poerson [7], destiné à revenir

[1] Jal, *Dictionnaire*, p. 1103, col. 2. — C'est à Bénigne Sarasin que se rapporte le passage suivant d'une dépêche de Colbert à Charles Errard, en date du 6 septembre 1666 : « Je suis bien ayse d'apprendre que le sieur Sarazin vous soulage considérablement et qu'il réussit bien dans son travail. Il peut s'assurer qu'en continuant toujours de s'appliquer, il recevra des marques de la satisfaction que j'ay de ses services. » (*Lettres de Colbert*, publ. par Pierre Clément, t. V, p. 290.)

[2] *Archives de l'Art français*, série 1, t. I, p. 215-216.

[3] Léon Lagrange, *Notes*, dans les *Archives de l'Art français*, série 1, t. V, p. 53 et 81 : « Les peintures ont été détruites avec la chapelle il y a une quinzaine d'années [1842], à l'époque de la reconstruction d'une aile de l'Hôtel de ville; déjà elles étaient très dégradées et presque méconnaissables. »

[4] Jal, *Dictionnaire*, p. 448.

[5] « Alexandre Ubeleski, peintre, né à Paris, mais d'origine polonoise, n'est connu que sous le nom d'Alexandre », dit Piganiol (*Nouvelle Description de Versailles*, t. II, p. 302). En effet, il n'est désigné que sous ce nom d'Alexandre, dans le passeport délivré collectivement à Noël Coypel et aux jeunes artistes qui l'accompagnèrent à Rome. C'est à tort que Jal (*Dictionnaire*, p. 1212) donne à cet artiste une origine génoise et écrit son nom *Ubeleschi*.

[6] « Jean Tortebat suivit avec succès la carrière de son père. Ce fut surtout à titre de peintre de portraits qu'il se fit de la réputation. » (Jal, 1191.)

[7] Charles-François Poerson, fils d'un peintre distingué, « se présenta à l'Académie royale de peinture, qui le reçut, le 31 janvier 1692, sur la présentation d'un tableau, aujourd'hui au Grand-Trianon, et dont le sujet, proposé par l'Académie elle-même, est l'*Union de l'Académie royale avec l'Académie de Saint-Luc à*

à Rome, en 1704, comme directeur de l'Académie de France; enfin Jouvenet le puiné[1], l'un des frères du grand artiste de ce même nom.

Dès les débuts de l'Académie, Errard avait eu l'idée, approuvée par Colbert, d'occuper les pensionnaires peintres à reproduire, par des copies à l'huile[2], les tapisseries faites d'après les cartons de

Rome..... On sait qu'il fut envoyé à Rome comme directeur de l'Académie de France; il y mourut le 2 septembre 1725, âgé de 72 ans..... Il avait administré l'Académie pendant près de 23 ans. » (Jal, p. 979.)

[1] Par une délibération du 29 octobre 1672, l'Académie de peinture et de sculpture de Paris désignait « Jouvenet le puisné » comme l'un de ses lauréats ayant qualité requise pour profiter d'un séjour à Rome : en effet, ce jeune peintre avait obtenu le quatrième prix dans le concours de peinture de l'année 1671. Le jour même où l'Académie délibérait ainsi, Noël Coypel prenait congé de cette compagnie pour aller à Rome, en qualité de recteur, avec un groupe de jeunes artistes, parmi lesquels était un nommé « Jouvenet ». Les Jouvenet, originaires de Rouen, forment une tribu d'artistes, la plupart peintres et quelques-uns sculpteurs. Auquel de ces artistes avait pu s'appliquer le qualificatif de « puisné » ? Jean Jouvenet l'aîné, « le grand », comme on l'appelle, avait dix frères et quatre sœurs. Parmi ses nombreux frères, un seul eut de la notoriété comme peintre : c'est François, le treizième enfant de la famille, né vers 1665, et conséquemment n'ayant pu être lauréat en 1671, c'est-à-dire à l'âge de six ans. M. de Montaiglon (*Correspondance*, t. I, p. 38) pense qu'il pouvait s'agir de Jean-Baptiste, dont la naissance avait précédé immédiatement celle de François : or, dans les familles de quinze enfants, la distance entre deux naissances consécutives n'est pas considérable, et Jean-Baptiste n'aurait eu guère que huit ans lors du concours de 1671. Mais Jean Jouvenet l'aîné avait un troisième frère, nommé Jacques, qui devait être né le 16 août 1649 et avoir vingt-deux ans en 1671, c'est-à-dire être alors parvenu à l'âge normal des concurrents aux prix de l'Académie de peinture et de sculpture. Ce Jacques était-il peintre? Oui, répondrons-nous, en invoquant une délibération de l'Académie de peinture et de sculpture, du 27 mai 1673, dans laquelle un « Jacques Jouvenet » est déclaré titulaire du second prix de peinture pour la susdite année 1673. Le « Jouvenet puisné », quatrième lauréat du concours de 1671, et le « Jacques Jouvenet », second lauréat du concours de 1673, seraient-ils une même personne qui s'identifierait encore avec le pensionnaire « Jouvenet », parti pour Rome en novembre 1672, avec Noël Coypel? Je n'hésite pas à adopter cette identification, car je ne vois rien qui empêche d'admettre que Jacques Jouvenet ait pu déposer son morceau de concours à la fin de l'automne de 1672 et avoir été couronné, bien qu'absent, au printemps de l'année suivante. L'obscurité de la carrière de Jacques Jouvenet a pour cause la mort prématurée de cet artiste : en effet, il fut inhumé à Paris le 12 novembre 1674, vraisemblablement dans sa vingt-cinquième année. — (Voyez le tableau nécrologique joint à l'*Histoire de Jouvenet*, par F.-X. Leroy; le *Dictionnaire* de Jal, 2e édit., p. 709-710; les *Procès-verbaux de l'Académie royale*, publ. par M. A. de Montaiglon, t. I, p. 358 et 400. t. II, p. 7; Bellier et Auvray, *Dictionnaire des artistes de l'école française*, t. I, p. 844.)

[2] Au sujet de ces copies, auxquelles on travaillait depuis trois ans, le duc de Chaulnes, ambassadeur de France à Rome, écrivait à Colbert, le 11 février 1670 : « Je vis, il y a quelques jours, les copies que les peintres de l'Académie du Roy

Raphaël et qui sont encore au Vatican. « Ces copies, aujourd'hui conservées dans la cathédrale de Meaux, servirent de cartons quand on exécuta, aux Gobelins, la série qui existe au garde-meuble national [1]. » En 1673, la confection de ces copies touchait à son terme [2], car l'inventaire fait alors ne mentionne, comme étant en voie d'exécution, que six toiles reproduisant des motifs qui sont dans les bordures des tapisseries du Vatican.

La besogne accomplie par les pensionnaires sculpteurs occupe une grande place dans l'inventaire de 1673. La plupart des moulages commandés par Colbert n'avaient encore pu être expédiés en France, bien que les caisses qui les contenaient portassent une adresse ainsi conçue : « Pour le Roy et mons. Colbert, à Paris. » Quarante-quatre de ces caisses étaient déjà à Civita-Vecchia ; mais il en restait encore beaucoup à Rome : quatre-vingt-dix caisses, renfermant des moulages de la colonne Trajane, se trouvaient emmagasinés au Campo-Vaccino, et l'on venait d'y amener cinquante-deux autres caisses, « pleines de creux ou reliefs », remisées précédemment auprès de Saint-Isidore [3]. Au palais Caffarelli, nouveau logis de l'Académie, une vingtaine de caisses renfermaient les creux des moulages de statues antiques célèbres ; le contenu en était indiqué par des étiquettes dont voici l'une des formules : *Creux de la Vénus aux belles fesses*. On appelait ainsi à cette époque, en vertu de la traduction littérale d'un surnom grec, la

ont faites des tapisseries sur les dessins de Raphaël. C'est un travail qui a esté exécuté en perfection, et dont l'on tirera plusieurs avantages : le premier, que le Roy pourra avoir de plus belles tapisseries que celles qui sont icy ; le deuxième, que les tableaux feront un bel ornement partout où l'on voudra les mettre ; et le troisième, que ce sera une école pour les peintres, où ils pourront beaucoup profiter. » (*Lettres de Colbert*, publ. par Pierre Clément, t. V, p. 345, note 4.) — A quoi Colbert avait répondu, le 7 mars suivant : « J'ay esté bien aise de voir, par la lettre que vous avez pris la peine de m'écrire le 11 du mois passé, que le soin que le sieur Errard a pris de faire copier les tapisseries de Raphaël ayt vostre approbation. » (*Ibid.*, p. 292.)

[1] Eugène Müntz, *Raphaël*, Paris, 1881, p. 483.

[2] « Je suis bien ayse », avait écrit Colbert à Charles Errard, le 24 février 1673, « que les tableaux de tapisserie des Enfants, de Raphaël (la suite que les Italiens appellent *Génocchi di Putti*), soyent achevés. » (*Lettres de Colbert*, publiées par Pierre Clément, t. V, p. 345.)

[3] Au sujet de l'embarquement pour Paris des caisses contenant les creux ou reliefs des antiques moulés à Rome par les soins de l'Académie de France, voyez les *Lettres de Colbert*, publiées par Pierre Clément, t. V, p. 289, 300-301, 314, 359.

gracieuse figure dite aujourd'hui plus décemment Vénus Callipyge.

De ces creux ou moules, destinés à la France, il avait été tiré des épreuves qui devaient rester à l'Académie. L'inventaire de 1673 donne en effet, sous le titre de *Figures moulées,* une assez longue nomenclature de statues et de bustes antiques, dont les reproductions en plâtre constituaient déjà un bel ensemble de types qui s'imposaient à l'admiration des pensionnaires [1].

En dehors des soins qu'ils donnaient aux moulages, les pensionnaires sculpteurs créaient ou copiaient des morceaux pour la décoration de Versailles, de Trianon et de Marly. L'un des plus anciens d'entre eux était François Lespingola, venu à Rome dès 1666 : Colbert pensionnait sa mère, afin qu'elle ne souffrît pas de la prolongation de son séjour à l'Académie [2]. Au mois d'août 1673, il travaillait à une grande figure de Junon, en marbre blanc. Jacques Grimault, probablement aussi l'un des pensionnaires primitifs de l'Académie [3], taillait, d'après l'antique, de concert avec Simon Urtrelle [4], quelques-uns des grands vases de marbre qui escortent à

[1] La collection des moulages réunis à l'Académie de France était déjà célèbre au dix-huitième siècle, ainsi qu'en témoigne la phrase suivante, qui termine une notice concernant le *Palazzo Mancini, oggi dell'Accademia di Francia :* « E tutto pieno de'gessi di tutte le più eccellenti statue che sieno in Italia. » (*Descrizione delle pitture, sculture et architetture esposte al pubblico in Roma,* dall' abate Filippo Titi, Roma, 1763, p. 321.)

[2] François Lespingola, né à Joinville, avait mérité, en remportant deux fois le prix de sculpture, d'être envoyé à Rome comme pensionnaire, en 1666. De cette faveur et de l'assistance que Colbert prêtait à sa vieille mère, il remercia le ministre par une lettre en date du 31 janvier 1673. (Montaiglon, *Correspondance,* t. I, p. 42-43.) Sa collaboration aux sculptures de Versailles et de Marly est considérable. (Piganiol, t. I, p. 17, 256; t. II, p. 37-38, 57-58, 254; Simon Thomassin, *Figures du parc de Versailles,* 1694, nos 37, 57, 172. Voyez en outre le *Dictionnaire* de Jal, 2e édit., p. 779.)

[3] « Les quatre [vases] qui sont sur la seconde terrasse [du bassin de Latone] ont été faits à l'Académie de Rome, d'après l'antique, par Grimaud et plusieurs autres étudiants. » (Piganiol, t. II, p. 10.) — « Vase de marbre aux masques de Satyres, par Grimault. » (Simon Thomassin, p. 23, pl. 212.) — Le prénom de ce sculpteur est révélé par l'inventaire que je publie.

[4] Simon Hurtrelle, de Béthune, était pensionnaire de l'Académie avant l'arrivée de Coypel. Errard, qui l'y retrouva, faisait son éloge en ces termes : « Le sieur Simon Utrel, sculpteur, est l'un des plus capables de l'Académie, lequel a plus de facilité au travail, qui s'y applique davantage et à l'étude, de bonne conduite et obéissant. » (*Lettre à Colbert,* 2 décembre 1676.) Son séjour à Rome fut exceptionnellement prolongé, en raison des ouvrages qu'il accomplissait pour la décoration des palais et jardins royaux. Lorsqu'il eut terminé ce qu'on attendait de lui, Errard lui confia la mission d'accompagner en France tout un ensemble de

Versailles le bassin de Latone. En dehors de ce travail, Grimault modelait en terre une figure de sénateur romain, et il avait antérieurement produit un buste en marbre, déjà encaissé, ainsi qu'un bas-relief en marbre « composé de trois figures de soldats, prises à la colonne Trajane ». De son côté, Jacques Clérion [1] travaillait à un buste du Roi, en même temps qu'il exécutait son *Bacchus jeune*, figure en marbre qui est entrée dans la décoration de la salle ronde à quatre niches du jardin de Trianon [2]. En débarquant avec Coypel, le sculpteur Michel Monnier [3] avait aussitôt fait, à titre d'exercice d'étude, le modèle en terre d'une statue de Mercure; puis il s'était mis à ébaucher, d'après l'antique, un bas-relief en marbre blanc, représentant « une cérémonie... d'une jeune mariée à qui on lave les pieds [4] ».

morceaux de sculpture taillés à l'Académie, pour le transport desquels Colbert avait envoyé à Civita-Vecchia, depuis Saint-Malo, la frégate appelée *Notre-Dame des Anges*. Au sujet de ce rapatriement de Simon Hurtrelle, Colbert écrivait à Errard, le 20 mars 1682 : « Vous avez bien fait d'envoyer Hurtrel pour prendre soin de tout pendant le voyage, et je suis bien ayse qu'il se soit rendu capable de bien travailler pour le Roy. » Il fut, en effet, l'un des auteurs des opulents bas-reliefs du grand salon de Versailles, et les jardins de cette résidence, ainsi que ceux de Marly, s'embellirent d'un assez grand nombre des copies par lui faites durant son séjour à Rome. (Piganiol, t. I, p. 256; t. II, p. 13, 45, 52, 255, 278, 279.) En outre, il a produit, pour la façade de l'église des Invalides, les statues de saint Jérôme et de saint Augustin. (Jal, *Dictionnaire*, 2e édit., p. 695.)

[1] Jean-Jacques Clérion, né à Tretz, à six lieues d'Aix en Provence, avait été envoyé à Rome, comme pensionnaire, au printemps de 1666, en même temps que deux autres jeunes sculpteurs, Rahon et Lespingola. Il avait fait, en 1671, une médaille à l'effigie de Charles Errard, premier recteur de l'Académie de France à Rome. Plusieurs figures sorties de son ciseau furent placées à Versailles, entre autres une copie en marbre de la *Vénus Callipyge*. (Piganiol, *Description*, t. II, p. 88; Simon Thomassin, *Recueil*, fig. 33.) Il épousa Geneviève Boulogne, sœur du peintre dont il avait été le compagnon à l'Académie de France, peintre elle-même d'un certain talent. (Jal, *Dictionnaire*, 2e édit., p. 388; Villot, *Notice des tableaux du Louvre : école française*, art. *Boulogne*.)

[2] Piganiol, *Description*, t. II, p. 248.

[3] Michel Monnier, à qui le passeport de 1672 donne à tort le prénom de *Pierre*, est indiqué par Piganiol (t. II, p. 337) et par Simon Thomassin (p. 10, fig. 42) comme originaire de Blois. Tous deux mentionnent, parmi les statues de Versailles, sa copie en marbre du *Gladiateur mourant*, figure antique dont l'original, au Musée du Capitole de Rome, est considéré comme représentant un Gaulois vaincu.

[4] Cet ouvrage est ainsi qualifié dans l'*Inventaire général de l'Académie*, dressé en 1684 : « Un bas-relief d'un pied et demy, qui représente une jeune marié (*sic*) que l'on deschauge (*lisez* déchausse); l'originalle est au Palais de la Valle; copie de marbre par le sr Monier et envoyé en France. » (*Correspondance des directeurs*, publ. par A. de Montaiglon, t. I, p. 131.)

Parmi les meubles et ustensiles de l'Académie, que l'inventaire détaille par le menu, je ne trouve à souligner qu'un seul article : « Les eschafaux du cavallier Bernin. » C'était l'outillage que la France avait mis à la disposition de l'artiste en qui s'incarnait le mauvais goût de la décadence italienne, mais dont le monde entier admirait les figures en extase lascive et les draperies affolées. A la fin de son voyage triomphal en France[1], une pension de 6,000 livres lui avait été accordée, ainsi qu'une rente de 1,200 livres à son fils Paul : en retour, il avait daigné consentir à surveiller l'exécution et à retoucher la tête d'une statue équestre de Louis XIV, morceau qui à l'avance était salué *chef-d'œuvre* par le gouvernement français[2]. La statue finit par être entreprise, avec le

[1] *Journal du voyage du cavalier Bernin en France* (1665), par M. DE CHANTELOU, publ. par Ludovic LALANNE, Paris, 1885, in-4°; extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

[2] Le 31 janvier 1670, Colbert écrivait au duc de Chaulnes, ambassadeur à Rome : « M. le cavalier Bernin s'estant offert de bonne grâce de faire la statue du Roy, et ayant promis de travailler *luy-mesme* à la teste et de diriger les ouvriers qui seront employés à cet ouvrage, il y a desjà quelque temps que le marbre qui y doit servir est préparé. » (*Lettres de Colbert*, t. V, p. 291.) — Écrivant, le 7 mars 1670, à l'abbé de Bourlemont, auditeur de rote, Colbert s'exprimait en ces termes sur le même sujet : « Je suis bien ayse que vous ayez obtenu un lieu au Vatican qui est commode aux peintres de l'Académie royale pour achever la copie des tapisseries de Raphaël, et en mesme temps un autre proche la basilique de Saint-Pierre, pour y dresser un atelier pour faire travailler à la statue du Roy. » (*Ibid.*, t. V, p. 292, note 2.) — Le 16 mai suivant, Colbert écrivait à Louis XIV, en conséquence de renseignements venus de Rome : « Le cavalier Bernin travaille à présent à la figure de Vostre Majesté à cheval, sur un bloc de marbre blanc d'une prodigieuse grosseur que j'ay fait voiturer dans son atelier; c'est la raison pour laquelle j'ay envoyé à Vostre Majesté l'ordinaire de sa pension et de celle de son fils. » (*Ibid.*, t. VI, p. 278-79.) — Le 10 mai 1672, le duc Annibal d'Estrées, ambassadeur de France à Rome, écrivait à Colbert : « Le cavalier Bernin est fort assidu et appliqué à son travail, et y employe le plus souvent sept à huit heures du jour. Il ne croit pas le pouvoir achever avant dix-huit mois. » (*Ibid.*, t. V, note 2.) — Le prochain achèvement de la statue était annoncé en ces termes, le 6 juin 1672, par le cardinal d'Estrées, frère de l'ambassadeur, au ministre Colbert : « Il [le cavalier Bernin] espère pouvoir achever son ouvrage dans la fin de l'année, ou tout au plus tard dans le printemps prochain. » (*Correspondance administrative sous Louis XIV*, publ. par DEPPING, t. IV, p. 587.) — Pour que cette perspective d'achèvement se réalisât, Colbert avait dû faire lutre aux yeux du cupide artiste une gratification spéciale, en dehors de la pension annuelle qui lui était servie par le gouvernement français. (*Lettres de Colbert*, t. V, p. 351, note 1.) — Colbert employait en outre es termes suivants, pour aiguillonner la vanité de l'artiste : « J'apprends avec grand plaisir que vous avancez la statue du Roy que vous avez entreprise comme vostre chef-

concours des échafaudages que récupéra l'Académie de France; mais elle ne parvint à Versailles que trois ans après la mort de son auteur, et l'attente du gouvernement de Louis XIV fut singulièrement déçue par ce morceau prétentieusement médiocre. En effet, pour en tirer parti, on résolut de remplacer la tête du monarque par celle d'un Romain casqué, puis de faire sculpter des flammes sous le ventre du cheval; après quoi ce cavalier, baptisé *Marcus Curtius,* fut relégué dans le parc de Versailles, à la plus lointaine des extrémités de la pièce d'eau dite des Suisses [1]. Ce fut une leçon sévère pour le gouvernement qui, lors des débuts de l'Académie de France, suppliait Bernin d'accepter le rôle d'inspirateur suprême des jeunes pensionnaires [2]. Fort heureusement le contact des monuments de l'antiquité avait préservé le génie français d'une aussi malsaine influence.

Auguste CASTAN,
Correspondant de l'Institut
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

d'œuvre et un ouvrage qui fera parler de vous et fera, pour un long temps, connoistre, en ce royaume, vostre vertu, puisque, par ce grand ouvrage, vous l'attachez au plus grand Roy que le plus florissant royaume de la chrestienté ayt jamais eu. Je vous prie d'estre persuadé que nous donnons icy à ce chef-d'œuvre tout le mérite qu'il doit avoir... » (*Ibid.*, t. V, p. 359-60, lettre du 28 octobre 1673.) — Une dépêche de Coypel, en date du 23 août 1673, disait à Colbert : « La statue du Roy est presque faite; mais, depuis quelques jours, le cavalier Bernin est tombé malade. » (MONTAIGLON, *Correspondance*, t. I, p. 48.) — A cette même époque, la statue avait été dégagée de son encadrement d' « eschafaux », puisque ceux-ci étaient dès lors abrités dans le logis de l'Académie de France. — La réception de la statue, par les soins de Charles Errard, eut lieu dans les premiers mois de l'année 1679 (*Lettres de Colbert*, t. V, p. 388); mais l'expédition n'en fut faite que quatre ans plus tard, c'est-à-dire en septembre 1683. (JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2e édit., p. 210.)

[1] PIGANIOL, t. II, p. 105; Simon THOMASSIN, p. 11, fig. 62.

[2] Au sujet de la peine que prenait Bernin de donner des conseils aux pensionnaires de l'Académie de France, Colbert écrivait au duc de Chaulnes, ambassadeur à Rome : « Je remercie M. le cavalier Bernin du soin qu'il prend de les aller quelquefois corriger, et le prie de continuer d'en prendre la peine. Je vous supplie aussy de l'y engager autant que vous pourrez, les visites dudit cavalier estant de grande utilité à ces jeunes gens et leur donnant beaucoup de courage. » (Dépêche du 15 juillet 1667 : *Lettres de Colbert*, publ. par Pierre CLÉMENT, t. V, p. 272. — Voy., dans le même volume, les pages 280 et 348; voy. aussi le sommaire d'une dépêche de Colbert à Errard, en date du 1er février 1680, dans la *Correspondance des directeurs*, publ. par A. DE MONTAIGLON, t. I, p. 93.)

INVENTAIRE

DU MOBILIER ET DES TRAVAUX DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME, DRESSÉ, EN 1673, A LA REQUÊTE DU RECTEUR NOEL COYPEL, PAR LE NOTAIRE JACQUES-ANTOINE REDOUTEY, DE BESANÇON.

Aujourd'huy mécredy, de relevée, vingt-quatriesme du mois de may mil six cent soixante-treize, au mandement et requisitoire de monsieur Noël Coipel, recteur de l'Accadémie royalle de peinture et sculpture à Rome, moy Jacques-Antoine Redoutey, notaire public apostolique souscrit, en présence des tesmoins en bas nommés, me suis transporté au dedans d'une maison où demeuroit cy-devant Monsieur Charles Erard, ancien recteur de ladite Accadémie royalle de peinture et sculpture, et où estoit ladite Accadémie, sçize au mont Sainct-Honofre ; où estant et ayant trouvé ledit sieur Coipel avec les sieurs François Lespingola, Charles Héraut, Simon Hurtrelle, Jacque Munie, Michel Monie [1], tous pensionnaires de ladite Accadémie, et le sieur Jean Nod, despensier, celuy sieur Coipel m'auroit déclaré que, pour le devoir de sa charge, il me requéroit en présence des susdits, de faire le présent procès-verbal pour justification de ce qui a esté laissé en ladite maison et Accadémie par ledit sieur Erard, affin de le faire transporter en celle où il est à présent, au palais Caffarelle, proche Saint-André de la Valle, et ensuite aussy faire procès-verbal de ce qu'il a esté jusqu'à ce jour et avant iceluy transport de ladite Accadémie où estoit ledit sieur Erard en celle où ledit sieur Coipel demeure ; ce que nous luy avons accordé. A cet effet, tout ce qui ensuit a esté représenté par lesdits sieurs pensionnaires et despensier qui estoient en ladite Accadémie avec ledit sieur Erard.

En la chambre dudit sieur Erard se sont trouvés les meubles suivants qui servent à présent au sieur Coipel, et en son entichambre.

[1] On considère généralement Pierre Monnier et Jacques Monnier, peintres, ainsi que Michel Monnier, sculpteur, comme les trois fils de Jean Monnier, de Blois, dont le Louvre possède un tableau. Pierre Monnier compta parmi les premiers pensionnaires de l'Académie de France à Rome ; il en était revenu à l'époque dont nous nous occupons. Jacques Monnier, également peintre, est celui qui était présent à l'Académie le 24 mai 1673, lorsque fut entrepris l'inventaire, mais qui était parti pour Naples quand cet acte fut clos, le 28 août suivant. Michel Monnier, le sculpteur, avait été amené à Rome par Noël Coypel, dans l'automne de 1672. Les variations de l'orthographe du nom commun à ces trois artistes n'ont rien qui doive surprendre. Jal, dans son *Dictionnaire* (2e édit., p. 879), relève jusqu'à cinq variétés écrites du nom de cette famille. Parmi ces variétés, il y a celle de *Meusnier ;* et en effet, Monnier est un synonyme dialectique du substantif « meunier », devenu nom de famille.

Premièrement, un lit composé de deux trétaux de fer avec les quatre colonnes aussi de fer, garni de deux matelas, un traversin, deux couvertures de laine et une de coton, d'une paillasse, du fond composé de cinq aix, et de ses rideaux et courtepointe de damas jaune, garnis de brocatelle bleue et jaune, quatre baguettes de fer pour porter les rideaux, et de quatre pommes de bois doré.

Quatre chaises de veloux rouge.

Soixante et sept lets de damas rouge et jaune, qui servent de tenture à deux chambres, sans y comprendre quelques dessus de portes et cheminées, dont une partie a esté acheptée.

Trois portières de la mesme estofe, dont l'une a servi à longer les deux autres.

Trois portières de cuir doré.

Six chaises de cuir rouge doré.

Six autres du mesme cuir, sans estre doré.

Une table ovale de bois d'arbouge [1], où l'on mange.

Dix placets [2] de bois de noyer, dont les pieds sont tornés, et le dessus est à huict pans.

Un gros placet du mesme bois et aussi torné.

Quatre placets du mesme bois, tornés, couverts de damas jaune tout usé.

Et ensuite, nous nous serions transporté de ladite maison audit palais Caffarelle où est à présent ladite Accadémie royalle, et procédé à ce qui ensuit en présence des susnommés et des tesmoins cy-après.

BATTERIE DE CUISINE, BLANCHERIE [3] ET BOTTES [4] A METTRE LE VIN POUR LE SERVICE DE L'ACCADÉMIE ROYALLE DE ROME.

Premièrement deux marmites de cuivre avec leurs couvercles desétamés et percés en divers lieux.

Un tigame [5] long, de cuivre destamé.

Trois poueslons destamés.

[1] C'est ce que l'*Inventaire* appellera plus loin « bois d'albuzze ou tillot ». Le tilleul étant dans la catégorie des bois blancs, il n'est pas douteux qu'*arbouge* et *albuzze*, donnés comme synonymes de *tillot*, dérivent du mot latin *albugo*, qui signifie blancheur, et a engendré le mot italien *albura*, qui désigne la couleur blanchâtre.

[2] Sorte de siège sans dos ni bras, autrement dit tabouret.

[3] C'est la forme française du mot italien *biancaria*, qui sert à désigner le *linge pour l'usage de l'homme*.

[4] *Botte*, en italien, et *boute*, en vieux français, signifient futaille.

[5] *Tegame*, en italien, signifie tourtière.

Deux tourtières avec leurs couvercles destamés.

Trois poeslles de fer.

Deux escumoires de fer, l'une des deux rompue et hors de service.

Trois petits trépiers de fer.

Deux griles.

Deux broches grandes et deux petites.

Un gros cousteau de fer.

Une leschefrite.

Deux passoires de cuivre destamé.

Douze couteaux de table.

Quatre plats d'estain, moitié fendus hors de service, qui pèsent dix-neuf livres tous quatre.

Une navisselle[1] de fer qu'il faut faire raccommoder.

Deux grands chenets de fer et deux petits.

Une poisle de fer hors de service.

Un petit bassin de cuivre.

Compte du linge.

Premièrement vingt-deux paires de linceulx[2] : sçavoir huict paires de bons et quatorze à servir seulement deux blanchifleures, dont desdites quatorze paires de vieux s'en est levé deux paires pour raccommoder les autres.

Quatre nappes : sçavoir une qui pourra servir quelque temps, et les autres trouées hors de service.

Trois petites nappes vielles qui servent à essuier les mains.

Vingt-quatre serviettes vielles hors de service.

Douze plats de faïance.

Vingt-quatre assiettes.

Cinq bouttes à mettre le vin, trois bonnes et deux qui ne vallent rien.

Dans la cuisine, deux tables grandes et une autre grosse pour acher[3] ce qui fait de besoing, et deux bancs pour s'asseoir.

MEUBLES DES PENSIONNAIRES.

Dix-huict lits garnis chascun de deux trétaux de bois, excepté quatre qui ont des trétaux de fer, de cinq aix chascun pour le fond, d'une paillasse, d'un matelas, d'une couverture de laine et d'un traversin.

[1] C'est la transformation française du mot italien *navicella,* servant à désigner ici un ustensile de cuisine ayant la forme d'un bateau.

[2] Draps de lit.

[3] Hacher.

Seize tables à deux tiroirs, de bois d'arbouge.

Six tables sans tiroir, de bois de noyer.

Sept chaises de paille.

Quatre coffres de bois d'arbouge qui servent de bancs.

Deux couvertures de laine de reste.

Cinq couvertures de coton.

Douze placets de bois d'arbouge demy rompus.

Dont une partie desdits meubles se sont trouvés dans les chambres des sieurs François Expingola [1], Jacques Munie [2], Sarrasin [3], du Vivier [4], Boulongne [5], Rabon [6], Alexandre [7], Jacques Grimaul [8], Jean Tortebate [9], Person [10] et Jouvenet [11], du sieur Voullant [12], de Charles Héraut [13], Michel Munie [14], Simon [15], du sieur Clérion [16], au logis où estoit cy-devant l'Académie, en la *salitta* Saint-Honofrio.

USTANCILES.

Quarante-quatre planches ou ais, de huit à neuf palmes [17] de haut jusqu'à un et demi de large, qui ont esté employés à faire des cloisons.

Neuf trétaux à faire des eschafaux volans.

Deux eschèles doubles.

Deux eschèles à monter, qui sont fort vielles.

Une charette à faire tirer par des hommes pour porter de moyens fardeaux.

Une sivière.

[1] François Lespingola.
[2] Jacques Monnier.
[3] Bénigne Sarasin.
[4] Du Vivier le jeune.
[5] Bon Boulogne.
[6] Nicolas Rabon.
[7] Alexandre Ubeleski.
[8] Jacques Grimault.
[9] Jean Tortebat.
[10] Charles-François Poerson.
[11] Jacques Jouvenet.
[12] Vollant.
[13] Charles-Antoine Hérault.
[14] Michel Monnier.
[15] Simon Urtrelle.
[16] Jacques Clérion.
[17] « Palme, s. m. Mesure dont on se sert exclusivement aujourd'hui en Italie pour le commerce des marbres; elle vaut $0^{m},25$; il faut 64 palmes cubes pour faire un mètre de volume. » (Littré.)

Une presse à imprimer, avec six langes[1].

Une table pour le Modèle.

Une lampe.

Une table à armoire sur laquelle on met le marbre pour broyer les couleurs et les serrer.

Une pierre à broyer, de porfire, sans molète[2].

Deux meschants lits à armoire, rompus et hors de service.

Quatre grandes poultres.

Les eschafaux du cavallier Bernin.

Plusieurs chassis démontez qui ont servy aux tableaux qu'ont faits les anciens pensionnaires, dont une partie a esté employée à faire des cloisons.

Un establie.

Cinq vertines à mettre de l'huile[3].

Trois blocs de marbre : un a de long cinq pieds un pouce, et de haut dix-huit pouces, sur deux pieds dix pouces de large; l'autre cinq pieds neuf pouces de longueur, un pied et demy de haut et deux pieds deux pouces de large; et l'autre a cinq pieds sept pouces de long, un pied dix pouces de haut et deux pieds deux pouces de large.

Quatre chevallets à peindre.

Deux autres qui sont rompus.

Un manteau et une robbe de serge blanche pour jetter des drapperies.

Une sie de douze palmes de long.

Une caisse qui a servi à descendre le creux de la colonne Trajane.

Deux girelles[4] qui ont quatre polies chacune.

Une meule avec son fryt[5].

[1] « Une prèse (*l.* presse) pour des estampes, et une toile imprimée de huit à neuf pieds. » (*Inventaire général de l'Académie,* dressé le 6 décembre 1684, publié par M. DE MONTAIGLON, dans le tome I de la *Correspondance des directeurs,* p. 137.)

[2] « Un porphyre, d'environ deux pieds de long, pour broyer les couleurs. » *Inventaire général de l'Académie,* dressé le 6 décembre 1684, publ. par M. DE MONTAIGLON, dans le tome I de la *Correspondance des directeurs,* p. 137.)

[3] « Cinq tinelles de terre cuite, dans lesquelles est l'huille pour l'Académie. » (*Ibid.*)

[4] « Deux moufles et deux poulie de bronzes, et une seulle d'une poulie avec deux louves, le tout pour eslever les grands belloes de marbre. » (*Inventaire* de 1684.)

[5] Dans le vieux français, *frit* avait le sens de notre mot *talus*. Or, pour éviter les conséquences de l'éclatement toujours possible de la meule tournante, on la plaçait dans un encaissement ouvert par en haut, mais dont les faces extrêmes étaient en talus : de là peut-être l'emploi du mot *fryt* pour désigner l'appareil en bois dans lequel la meule était engagée.

Douze roulleaux qui peuvent encore servir, et deux hors de service.

Quatre caisses pour servir à monter dessus et serrer les outils des sculpteurs.

Outils des sculpteurs, dont une partie ont esté acheptés de nouveau tiltre, consistant en quatre compas, sçavoir trois de bois, garnis de pointes de fer, de cinq à six pieds de haut, les autres de trois à quatre : le quatrième est courbe et de fer, d'environ trois pieds; soixante-un outils d'assié, consistant en sizeaux, pointes et trépans; seize rapes, tant bonnes que mauvaises; six fûts de trépans, tant bons que mauvais; six masses, tant bonnes que mauvaises; trois escaires, un niveau et deux règles de bois.

Deux auges et deux truelles.

Une partie des ustanciles cy-dessus nommez et ce qui suit est par le rapport des sieurs François, Grimauld et Simon : d'autant que tout cela s'est trouvé si embarrassé qu'il n'a pu estre conté.

Dix tavolons.

Sept grands leviés.

Quatre trétaux, d'un pied et demy de haut.

Deux caisses à mettre du plastre.

Un coffre aussy à mettre du plastre.

Deux traviceles [1] de quinze palmes, qui ont esté employés à la cloison de l'atelier du sieur François.

Quatre coupes de marbre.

Quatre chevalets à travailler le marbre.

Quatre chevalets à modeler.

Deux petites poultres.

Un marteau.

Des tenailles.

Un soufflet pour une petite forge.

Une petite enclume.

Cordages [2].

Une corde à moitié usée de cinquante quatre cannes [3] de long, et chaquune canne de huict palmes ordinaires, d'une onze [4] de grosseur.

[1] Du mot italien *travicello,* petite poutre.

[2] « Deux gros cables, dont l'un a cousté cent dix escus romains; ils serve pour eslever les grand belocs de marbre. » (*Inventaire* de 1684.)

[3] « Canne : Mesure de longueur employée en divers pays, particulièrement en Italie, et dont la valeur n'est pas constante; celle de Naples vaut deux mètres vingt-neuf centimètres. » (Littré.)

[4] L'once était sans doute un douzième du palme et aurait pour équivalent actuel environ deux centimètres.

Une aultre corde neuve, de dix-huict cannes un tiers de long et d'une onze et demi de grosseur.

Un cable neuf, de septante et neuf cannes de long et de deux onzes et demi de grosseur.

Un cable tout usé, de cent vingt-une cannes de long et de quatre onzes de grosseur.

Un cable neuf, de nonante et quatre cannes de long et de deux onzes de grosseur.

Un cable à demy usé, de quarante-deux cannes et demi de long et de deux onzes de grosseur.

Un cable neuf, de septante et une cannes et demi de longueur, d'une onze et demi de grosseur.

CAISSES CONTENANT LES FIGURES ET CREUX QUI SONT TANT A CIVITA-VECHIA QUE DANS LES MAGASINS DE ROME, suivant la relation des sieurs François et Grimaud.

Sont premièrement à Campo-Vachine [1] nonante caisses remplies de bas-reliefs de la colonne Trajane, qui n'ont pu estre contées ni ouvertes, lesquelles lesdits sieurs susnommez ont certifié estre en ce nombre et contenir lesdits bas-reliefs ci-dessus nommez.

A S. Isidore [2], s'est trouvé cinquante-deux caisses pleines de creux ou reliefs, suivant le rapport desdits sieurs Grimaud et Monier, qui les ont fait transporter au magazin de Campo-Vachine.

Au magazin de Civita-Vechia, sont quarante-quatre caisses, suivant la relation des sieurs François et Grimaud.

Et en suitte nous nous serions transportés de ladite maison audit palais Caffarelli, où est à présent ladite Accadémie royalle, et procédé à ce que s'ensuit, en présence des susnommés et des tesmoins cy-après.

Une grande quesse, de neuf palmes de longueur et de quatre d'hauteur et cinq de largeur, clouée et serrée, sur laquelle est escrit : *Creux de bustes.*

Deux autres grandes quesses, centenant des creux de bustes de Bour-

[1] *Campo Vaccino* est le nom moderne de l'emplacement du grand *Forum* romain, au voisinage duquel l'Académie de France avait amodié un magasin pour remiser les creux en plâtre des bas-reliefs moulés de la colonne Trajane, celle-ci séparée du grand *Forum* par la colline du Capitole.

[2] *Sant'Isidoro*, église située sur le *Pincio*, c'est-à-dire à courte distance des villas Borghèse et Ludovisi, où l'Académie de France avait fait prendre de nombreux moulages de figures antiques. Un dépôt provisoire des creux et reliefs de cette catégorie aurait existé, paraît-il, près de l'église dédiée à saint Isidore.

guèse [1], toutes deux de près de six palmes, tant de largeur que de longueur, et trois palmes de hauteur ou environ, clouées et serrées.

Une autre grande quesse, clouée et serrée, de neuf palmes de longueur et de trois de hauteur et quatre de largeur, contenant des creux de Lion [2], par inscription.

Une autre grande quesse, serrée et clouée, ayant de longueur cinq palmes et de largeur quatre et demi et de hauteur deux palmes, ayant pour inscription : *Creux de la Vénus aux belles fesses* [3].

Trois autres quesses de moyenne grandeur, ayant chascune cinq palmes de longueur, deux de hauteur et trois de largeur, ayant pour inscriptions, l'une : *Creux du Centaure Bourguèse* [4], l'autre : *Creux de Mercure et Lion,* et la dernière : *Creux de l'Ermafraudite Burguèse* [5].

Deux autes quesses, environ de cinq palmes et demi de longueur, quatre de largeur et deux de hauteur chascune; l'une inscrite : *Creux d'un Vase,* l'autre : *Creux du grand Faune de Bourguèse* [6].

Deux autres quesses de cinq palmes de longueur, quatre de largeur et de hauteur trois palmes ou environ; l'une inscrite : *Creux du Sacrificateur* [7], et l'autre : *Creux du Centaure;* clouée et serrée.

Une autre quesse, clouée et serrée, ayant sept palmes de longueur, de largeur quatre et de hauteur deux palmes, contenant pour inscription : *Vase en petit volume.*

Une autre quesse, clouée et serrée, de six palmes de longueur et quatre de largueur et deux de hauteur ou environ, contenant pour inscription : *Creux du grand Faune Bourguèse.*

Une autre quesse, clouée et serrée, de quatre palmes en quarré, ayant pour inscription : *Creux d'une Cibile.*

[1] C'est-à-dire de bustes appartenant à la collection Borghèse.

[2] C'étaient probablement les creux de l'une des *Lionnes d'Égypte* en basalte, placées au pied de l'escalier qui conduit à la place du Capitole. En effet, l'*Inventaire général de l'Académie,* dressé le 6 décembre 1684, mentionne, parmi les moulages : « Une Lione d'Egipte du Campidolle. » (MONTAIGLON, *Correspondance,* t. I, p. 131.)

[3] Autrement dite *Vénus Callipyge,* actuellement au Musée de Naples. L'*Inventaire général* de 1684 en fait mention dans les termes que voici : « Deux Vénus de Farnèse, que l'on appelle aux belles fesses. »

[4] « Le *Santore* de Bourgaize », dit l'*Inventaire général* de 1684. Cette figure est au Louvre.

[5] La collection Borghèse renfermait deux statues d'*Hermaphrodite* couché sur un matelas : l'une d'elles est au Louvre; l'autre est demeurée à la villa Borghèse.

[6] L'*Inventaire* de 1684 appelle cette figure, qui est aujourd'hui au Louvre : « Le grand Faune de Bourgaize qui tient un Enfant sur ses bras. » On dit généralement aujourd'hui : le *Faune à l'enfant.*

[7] « Le Sacrificateur du Campidolle », dit l'*Inventaire* de 1684.

Une autre quesse de médiocre grandeur, clouée et serrée, de quatre palmes en quarré et de hauteur deux palmes et demi, ayant pour inscription *Creux d'un Cibile de Bourguèse* [1].

Toutes lesquelles sont clouées et serrées, est à chascune d'icelles est dit : *Pour le Roy et mons. Colbert, à Paris.*

Et les susdits comparants, comme devant, affirment estre en chascune d'icelles ce que porte son inscription, et le déclarent ainsi pour les avoir clouées et serrées, et mis dedans ce que dessus, ainsi qu'ils le jurent.

Une autre quesse ouverte, dans laquelle il y a un groupe de Lutteurs [2], de six palmes de long, quatre et demi de hauteur et quatre de large, laquelle est sans couvercle.

Deux autres petites quesses, fermées et clouées, de trois palmes et demi de hauteur chascune et de largeur trois palmes et de longueur quatre palmes et demi, dans lesquelles les susdits déclarent y avoir, sçavoir : en l'une un buste de marbre fait à l'Accadémie par M. Grimaud, l'un des pensionnaires de ladite Accadémie, cy présent et le déclarant; et l'autre est inscrite : *Creux d'un Mercure.*

Quatre caisses de creux d'anatomie [3].

Une caisse d'un buste de marbre, suivant la relation desdits sieurs susnommez.

A LA COUR DUDIT PALAIS

Un grand blau de marbre, de huit palmes de longueur ou environ, deux palmes et demi en quarré.

Trois trensons de quelques blaus de marbre sié, dont l'un des petits n'est bon qu'à faire des caraux, et le grand ayant six palmes de longueur et un demi d'épaisseur et deux de large.

OUVRAGES

Un petit Bachus de marbre blanc, d'environ six palmes de haut, à peu près fini, auquel travaille le sieur Clérion, pensionnaire de ladite Accadémie [4].

[1] « Une Sibille de Bourgaize. » (*Inventaire* de 1684.)

[2] « Les Luteurs de Florance. » (*Inventaire* de 1684.) — C'est le groupe antique qui est dans la tribune du Musée des Offices, à Florence.

[3] « Plusieurs moulles moullée sur le corps humain par partie escorchée. » (*Inventaire* de 1684.)

[4] « Dans la salle ronde à quatre niches [du jardin de Trianon], on trouve quatre petites statues : Mercure, par Franqueville; un jeune Bacchus, par Clérion; un Bacchus antique; un petit Faune antique. » (Piganiol, *Description*, t. II, p. 248.)

Plus un buste du portray du Roy, de marbre blanc, non fini, où travaille encor le susdit Clérion, pensionnaire de ladite Accadémie royale.

Plus un vase de marbre blanc, à moitié fini, en un peu plus de cinq palmes de hauteur avec son pied, auquel travaille le sieur Simon Urtrec, aussi pensionnaire de la susdite Accadémie royale [1].

Plus un vase formé d'après l'antique, d'environ trois palmes de hauteur.

Plus un autre vase aussi de marbre blanc, aussi dégrossi, auquel travaille le sieur Grimau, pensionnaire aussi de ladite Accadémie royale [2].

Plus un bas-relief de marbre blanc, de quatre palmes de long et trois de haut, commencé à esbaucher par le sieur Michel Monié, pensionnaire de ladite Accadémie royale, représentant une cérémonie antique d'une jeune mariée à qui on lave les pieds, composé de deux figures [3].

Un autre petit bas-relief de marbre blanc, de largeur d'environ trois palmes, deux palmes et demi de hauteur, composé de trois figures de soldats prises à la Colonne Trajane, fini par le sieur Grimau, pensionnaire de ladite Accadémie royale.

Plus un modèle de terre, auquel présentement travaille le sieur Grimau, ayant de hauteur trois palmes et plus, représentant une figure d'un sénateur romain, d'après un torse antique auquel on a adjousté les parties qui manquaient pour rendre la figure parfaite [4].

Plus un autre modèle aussi de terre, représentant un Mercure, de trois palmes de haut, que le sieur Michel Munie a fait arrivant pour son estude.

Plus une grande figure de marbre blanc, de dix à douze palmes de haut, représentant une Junon, dont le devant est plus qu'esbauché, et le dernier qui n'est pas commencé à esbaucher.

Plus un modèle de terre de ladite figure, de hauteur de quatre palmes, et un plus fini, les deux par le sieur François de Spingola.

[1] L'*Inventaire général de l'Académie*, dressé en 1684, mentionne « un Vase de Bourgaize, dont il luy en a une copie de marbre envoyé en France ». De son côté, Piganiol (t. II, p. 13) cite, parmi les ornements de la tablette de droite du *Parterre d'eau* de Versailles, « un vase de marbre de Languedoc, par Hurtrel »

[2] L'un des quatre vases qui ornent la seconde terrasse du *Bassin de Latone*, à Versailles. (Piganiol, t. II, p. 10.)

[3] J'ai cité, dans les notes de mon texte, le passage de l'*Inventaire* de 1684 qui concerne cet ouvrage du statuaire Michel Monnier.

[4] Une restauration du même genre, qui avait eu lieu pour l'une des statues placées à Versailles, est ainsi mentionnée par Piganiol (t. II, p. 67) : « Un Sénateur. Il a auprès de lui un petit coffre appelé *scrinium*, qui fermoit à la clef, et où les Romains enfermoient leurs papiers les plus précieux. Cette statue fut trouvée à Langres; mais elle étoit sans tête : heureusement il s'en trouva une chez M. de la Vrillière qui lui convient parfaitement. Je n'oserois pourtant assurer que ce soit celle de cette statue. »

PEINTURES

Premièrement six toiles de dix à onze palmes de large, sur six à sept palmes de haut, dont il y en a quatre plus qu'esbauchées et presque finies, composées chascune de deux figures représentant des Vertus, environnées de niches, enrichies de quantité d'ornemens; et les deux autres commencées à esbaucher, composées aussi de deux figures de Vertus, enrichies de niches comme dessus : le tout après Raphaël.

MEUBLES

En les six chambres dudit logis, occupées par six pensionnaires de ladite Accadémie, garnies ainsi que s'ensuit :

Sçavoir en celle dudit sieur François de Spingola, un lit avec les pieds de fer, un matelas, deux couvertures, l'une de lesne et l'autre de futaine, un traversain, avec les quatre planches, plus deux tables d'albuzze, une escabelle de mesme bois.

En celle du sieur Jacques Munier, un lit avec ses pieds de fer, planches et autres assortissemens comme dessus, une table du mesme bois et un escabeau aussy du mesme bois.

En celle du sieur Sarrasin, un lit de fer, garni comme dessus, avec deux tables et un escabeau du mesme bois que dessus.

En celle de M. du Vivier, un lit avec les pieds de bois, assorti comme dessus, une table et un escabeau du mesme bois que dessus.

En celle du sieur Rabon. . . . . .

Dans la chambre du sieur Alexandre Alexade [1], pensionnaire, un lit composé de ses deux pieds de bois, avec ses planches, un matelas, une pailiasse, un traversin, deux draps et une couverture de lesne, un eschabau de noié et un siége de paille.

Plus, en la chambre des sieurs Jacques Grimau et Jean Tortebase, pensionnaires, deux lits assortis comme dessus, de bois d'albuzze ou tillot, une escabelle du mesme bois.

Plus, dans la chambre des sieurs Person et Jouvenet, pensionnaires, deux lits comme dessus assortis et une table.

[1] Il s'agit d'Alexandre Ubeleski, dont le prénom était considéré comme un nom de famille. Les Italiens l'appelaient « Alessandro de'Alessandris » (Titi, *Descrizione : indice de'nomi*), ou bien « Alessandro degli Alessandri ». (Bertolotti, *Artisti francesi in Roma*, p. 151.)

Plus, dans la chambre de mons. Voullant, pensionnaire, un lit asssorti comme dessus, une table de bois de noié vielle et une autre de bois de sapin avec un tiroir, et un eschabeau du mesme bois.

Plus, dans la chambre du sieur Charles Héraut, pensionnaire, un lit assorti comme dessus, et un escabeau de bois comme dessus.

Plus, dans la chambre du sieur Benoît Ferjean [1], pensionnaire, un lit assorti comme dessus, une table de bois de noié avec ses fers.

Un siége de bois de noié, une meule à afuter les moulins.

Plus, dans la chambre du sieur Michel Munie, pensionnaire, un lit assorti comme dessus, et une table de bois de tilot, et un siége de mesme bois.

Plus, dans la chambre du sieur Simon, pensionnaire, un lit assorti comme dessus, une table de bois de tillot et un siége de mesme bois.

Plus, dans la chambre du sieur Clérion, pensionnaire, un lit, une table et un siége comme dessus.

FIGURES MOULÉES

Le Lion du Campidolio [2].

Une Anatomie de cire, dont les deux bras sont hors de leurs places [3].

Deux Ganimèdes [4].

Deux Bacchus [5].

Deux Faunes de Médicis.

Deux autres petits Faunes [6].

Deux Sacrificateurs [7].

[1] Farjat.

[2] L'*Inventaire* de 1684 dit : « Une Lione d'Egipte du Campidolle. »

[3] Cette même pièce est indiquée en ces termes dans l'*Inventaire* de 1684 : « Une grande anathomie de sire (*sic*) gastée. » Les avaries de l' « anatomie de cire » ne firent que s'aggraver, ainsi qu'en témoigne le passage suivant d'une lettre écrite le 17 février 1693 par le directeur La Teulière : « Quand j'entray à l'Académie, cette partie [l'anatomie] y étoit sy négligée que je trouvay dans un coing d'hatellier, où l'on travailloit le marbre, une figure anatomique de cire grande comme nature, que l'on y avoit fait autrefois avec assés de soing. Elle y étoit sy abandonnée que l'on avoit enlevé la cire des bras et de tout le torse, devant et derrière, de manière que je fus obligé de la faire restaurer sur un jet que l'on en avoit conservé dans l'Hospital du St Esprit, et la fis mouler ensuite et en fis tirer deux jets de plastre que je fais mettre auprès du Modelle dans les salles où l'on dessine après luy, l'hiver, à la lampe, et, l'esté, à la lumière du jour... » (Montaiglon, *Correspondance des directeurs*, t. I, p. 362-363. — Voy. en outre t. II, p. 16.)

[4] L'*Inventaire* de 1684 mentionne : « Le Ganimède de Médisis. »

[5] « Deux Bacus de Médisis », dit l'*Inventaire* de 1684.

[6] « Le petit Faune de Bourgaize. » (*Inventaire* de 1684.)

[7] « Le Sacrificateur du Campidolle. » (*Ibid.*)

Deux petits Fluteurs [1].
L'Agripine [2].
La Vénus de Médicis [3].
Le Centaure [4].
La Vénus aux belles fesses [5].
Deux Impératrices [6].
Deux Lutteurs et un imparfaict [7].
Le Lion de Médecis [8].
L'Uranie [9].
Un Mercure [10].
Le grand Faune de Borguèse tenant un petit enfant [11]
Un Gladiateur [12].
Deux esclaves [13].
Une Agripine.
Un Hermafrodite sur son matelas [14].
Une Égiptienne [15].
Une petite Boème [16].
L'Hercule de Farnèse [17].
Deux Vases de Borguèze [18].

[1] « Le Flusteur de Bourgaize. » (*Inventaire* de 1684.)
[2] « L'Agrippine de Bourgaize. » (*Ibid.*)
[3] « La Vénus de Médisis, de présent à Florance. » (*Ibid.*)
[4] « Le Santore (*lisez* Centaure) de Bourgaize. » (*Ibid.*)
[5] « Deux Vénus de Farnèze, que l'on appelle aux belles fesses. » (*Ibid.*)
[6] « L'Imperatrisse de Cesi (c'est-à-dire du palais Cesi). — Une Imperatrice. » (*Ibid.*)
[7] « Un groupe de Luteurs de Florance. » (*Ibid.*)
[8] « Le Lion de Médisis. » (*Ibid.*) C'est l'un des deux *Lions* de marbre placés de chaque côté de la Loge des Lanzi, à Florence.
[9] « L'Uranie du Campidolle. » (*Inventaire* de 1684.)
[10] « Un Mercure, moullé sur celuy de bronze qui est au Campidolle et à Farnèze. » (*Ibid.*)
[11] « Le grand Faune de Bourgaize qui tient un enfant sur ses bras. » (*Ibid.*)
[12] « Le Gladiateur de Bourgaize. » (*Ibid.*) C'est la belle figure du Gladiateur combattant, qui est venue au Louvre, avec la plupart des antiques de la villa Borghèse, en 1808.
[13] « Les deux esclaves de Farnèze. » (*Inventaire* de 1684.)
[14] « L'Hermafroiditte de Bourgaize. » (*Ibid.*)
[15] Sans doute une statue égyptienne.
[16] Probablement une figure asiatique, rappelant le type des Indous que le populaire appelle Bohémiens.
[17] « L'Herculle de Farnèze. » (*Inventaire* de 1684.) C'est la figure colossale qui est actuellement au Musée de Naples.
[18] « Un vase de Bourgaize et un de Médisis, tous deux copié et répesté deux

Un Vase de Médicis sans pied [1].
Soixante bas-reliefs de la Colonne Trajane [2].
Dix grands bustes de la Vigne Borguèse.
Une Nymphe.
Deux Tireurs d'espine [3].
Un Aigle.
Vingt bustes de Farnèse.
Trois testes de chevaux des bas-reliefs du Campidolio.
Quatre testes des mesmes bas-reliefs.
Un creux d'un petit Faune.

MEUBLES NOUVEAUX

Quatorze pieds d'estaus [4], dont la plainte qui est dessus tourne sur un pivot pour avoir la commodité de voir les figures de tous costés, de trois pieds de haut et cinq en carré de large.

Quinze scabelons à mettre des bustes, de trois pieds quatre pouces de haut et d'un pied en quarré de large.

Le pied d'estail de l'Hercule, dont la plainte de dessus tourne encor sur un pivot, de deux pieds et demi de haut, sur quatre pieds et demy de long et trois pieds et demy de large.

Le pied d'estail du Gladiateur, dont la plainte de dessus tourne ainsi que les autres, de trois pieds de haut sur cinq pieds de long et deux pieds et huit pouces de large.

Deux petits pieds d'estaux sur lesquels sont posés deux Globes, de quinze pouces de haut sur deux pieds deux pouces de long et un pied neuf pouces de large : les deux Globes ayant chascun deux pieds ou environ de diamètre, garnis de leurs pieds de bois façon d'esbène, tourné [5].

fois de marbre et envoyé en France. » — « Un vase de Bourgaize, dont il luy en a une copie de marbre envoyé en France. » (*Inventaire* de 1684.)

[1] « Un vase de l'Iphigénie de Médisis. » — « Quastre morseaux séparé du Vase de Médisis, et six des reliefs des bas reliefs tirée des vazes antiques, pour les copier plus facilement. » (*Ibid.*)

[2] « Dix bas-reliefs, en bordure appliqué sur la muraille, pris de la Colonne Trajane, d'environ quastre pieds de large sur trois de long. » — « Dix morseaux de la Colonne Trajane. » — « Quinze morseaux de la Colonne Trajane dans une chambre au niveau de la cour, et trois dans une chambre d'en haut. » (*Ibid.*)

[3] « Les deux tireurs d'espine du Campidolle, dont l'un est assée gastée. » (*Ibid.*)

[4] « Touttes les statues sont possés sur des piédestaux de bois. » — « Touttes les susdites figures sont possée sur cinq pieds d'estaux de bois feint de marbre, et sur douze escabellons de bois, peint de marbre noir et blanc avec des filets d'or. » (*Ibid.*)

[5] « Deux Globes, célestes et terrestres. — Une Sfère; chaquns sur des piedestaux et escabellons. » (*Ibid.*)

Trois plaintes qui sont faites chascune de deux morceaux de bois et de trois aix attachées ensemble, qui forment une plainte, sur chascune desquels sont l'Ermafrodite, les Lutteurs et le Lion de Médicis. Celle de l'Ermafrodite a onze pouces de haut sur cinq pieds dix pouces de long et trois pieds deux pouces de largeur; celle des Luteurs a six pouces de haut sur trois pieds neuf pouces de long et deux pieds trois pouces de large.

Trois grands chassis auxquels il y a des portes en bas, et le reste ne s'ouvre point, de chascun quatre pieds quatre pouces de large et de douze pieds neuf pouces de hauteur, qui ont esté faits aux trois croisées du salon.

Deux autres chassis à coulisse, de la mesme largeur et de neuf pieds un pouce de haut.

Deux autres chassis qui ne s'ouvrent point, de la mesme largeur et de trois pieds et demy de haut.

Trois autres chassis qui ont été faits, en l'atelier des peintres, à trois grandes lucarnes qui ont esté faittes à la couverture pour tirer du jour, lesquels ne s'ouvrent point, de trois pieds et demy de large et de quatre de haut, accompagnez chascun de deux chassis aux deux costés, faits en triangle, qui ont d'un costé trois pieds et demy et des deux autres quatre pieds et demy.

Trois grandes nappes neuvfes de toille d'Hollande, ouvrées, sans couture.

Quatre douzaines de petites serviettes, aussi ouvrées.

Quatre chandeliers de léton, neufs.

Quatre grands plats d'estain fin et deux assiettes creuses qui ont esté changées contre les vieilles, sçavoir : deux grands plats pesant vingt livres, deux autres façon de Lion pesant quinze livres, et les deux assiettes creuses pesant huit livres et demie.

Duquel présent procès-verbal et du contenu cy-dessus, ledit sieur Coipel nous a requis acte, que nous luy avons octroyé, et desdits meubles s'est chargé en ladite qualité de recteur, pour servir à ladite Accadémie Royalle, comme aussi des ouvrages, bustes, tant de peinture que de sculpture cy-dessus nommez, en l'estat qu'ils sont, pour les augmenter ou y faire travailler, ainsi que le devoir de sa charge l'oblige, pour le tout représenter quand et à qui Sa Majesté Très Chrestienne ordonnera, sauf à augmenter ensuite du présent procès-verbal ce qui se trouvera appartenir à ladite Accadémie Royalle par la perquisition et recherche qu'il en fera, en la mesme qualité et pour le devoir de sadite charge. Fait et passé en cette ville de Rome et en la susdite Accadémie Royalle, le vingt-huitiesme jour du mois de aoust de ladite année mil six cents soixante et treize, en pré-

sence, comme dessus, desdits pensionnaires et despensier, lesquels, avec ledit sieur Coipel, recteur, et moy ledit notaire, ont signé au bas des présentes comme s'ensuit, excepté le sieur Jacque Munie, lequel est absent de Rome, se trouvant à présent à Naples.

Signé : COYPEL [1], LESPINGOLAS, C. HÉRAULT, J. GRIMAULT, M. MONIER, Simon HURTRELLE, Jean NAUI, Jacques-Ant. REDOUTEY, notaire.

III

LES DELAVENTE

FAMILLE DE PEINTRES VIROIS.

Cette famille devenue ensuite nombreuse commence à Vire en 1635 et s'éteint en 1837.

Les registres de l'état civil attribuent la profession de peintre à cinq d'entre eux, trois générations de 1671 à 1812.

Si l'on s'en rapportait à l'inscription d'un dessin dont nous allons parler, il faudrait ajouter deux autres ancêtres et compter des peintres dès avant 1635, cinq générations, sept peintres.

Ce dessin, qui doit être celui vu par Cazin longtemps avant sa notice, vient d'être retrouvé (chez M. Pérelle, dans les vaux). C'est une copie à la sanguine de la tête du portrait peint du grand-père Vincent; vraisemblablement un souvenir de famille pour un de ses membres et de la main d'un des petits-fils.

Il porte au revers cette inscription en vieille encre bistrée : « Ci « Vincent Delavente peintre, fils d'Olivier Delavente, *et petit-fils* « *de Gilles Leonor Delavente,* natif de Tours en *Tourraine,* qui « vint à Vire demeurer, faisant son état de peintre et graveur. »

Les mots soulignés sont oubliés dans la citation de M. Cazin.

Au-dessous on lit encore :

[1] La signature ici apposée par Noël Coypel est identique avec celle dont JAL a donné la reproduction (*Dictionnaire,* 2e édit., p. 449).

« Vincent ici haut écrit est père de François Delavente ayant « épousé demoiselle Madelaine Danguy. »

Cette filiation s'accorde parfaitement avec les registres de l'état civil. Elle en diffère seulement en ceci que ces registres n'attribuent la profession de peintre ni à Gilles ni à Olivier. Le premier étant désigné comme cordonnier, dit Lacoudre, le second comme graveur, on doit entendre, par ce mot, sculpteur de lettres sur pierre. C'est encore ainsi que se désignent à Vire ceux de cette profession. Suivant l'inscription, c'est Gilles qui est le peintre et graveur venu de Tours.

Le plus ancien tableau signé du nom de Delavente paraît être celui de Clinchamps. Delavente junior 1700. — C'est Vincent, âgé de dix-neuf ans. — Son frère aîné, avec lequel il signe deux ans plus tard (1702) le tableau de Saint Louis, avait neuf ans de plus que lui.

Les Delavente ne sont pas des maîtres originaux, ils peignent d'après des gravures mises au carreau. Ils ne sont pas des copistes, ils n'ont jamais pu avoir sous les yeux l'original des tableaux qu'ils faisaient. Il devait leur être bien difficile de se procurer même une simple esquisse peinte. Les voyages étaient rares à cette époque et celui de Paris une grosse affaire; on faisait son testament, dit-on ici, avant de partir. Ils interprètent, ils retraduisent des gravures. Il faut les considérer comme des peintres de motifs appliqués à la décoration du goût de leur époque. Tels qu'ils furent avec leurs imperfections, la quantité, la variété, la continuité de leurs œuvres prouvent le besoin et l'estime qu'on eut de leur talent.

Ils ont peint d'une manière trop souvent hâtée, mais assez franche, toutes sortes de sujets à figures grandes ou petites. Des paysages, des fleurs en camaïeu ou autrement accompagnent sur les boiseries latérales leurs tableaux de retables. Ils ont fait des portraits et toutes sortes de panneaux de salon.

Beaucoup de ces peintures sont déjà probablement perdues, beaucoup à la veille d'avoir le même sort. Une d'entre elles, qui servait de volet à une fenêtre, vient d'être remise au Musée, elle est au nettoyage. C'est un Saint Paul à l'île de Malte.

En outre de celles déjà citées dans les notices parues, on peut ajouter le tableau de retable de Neuville près Vire : Assomption avec cette inscription : Du don de Monsieur Joseph Salmon, curé de ce lieu. F. Delavente viræus pinxit, 1778.

Celles de la cathédrale de Coutances dont parle E. Legrain n'y sont plus. Nous n'avons pu les retrouver, mais quatre autres, nulle part citées, très grandes, sinon des meilleures, en la chapelle du séminaire de la même ville, toutes signées Franciscus Delavente viræus pinxit 1762. Elles représentent Annonciation, Nativité, Résurrection de Lazare, Cène, plus une Sainte Catherine, chapelle du collège à Vire, portant la date de 1756, malgré son style qui fait songer à l'école de Simon Vouet et qui donne en apparence cent ans de plus à cet ouvrage.

Nous avons cru en voir beaucoup d'autres. Disséminées un peu partout dans la région, dissimulées sous des crasses épaisses nullement transparentes, le plus souvent sous d'affreux repeints, hors de portée, insuffisamment éclairées, elles ne sont pas faciles à reconnaître avec certitude.

Vire, mars 1889.

L. Sabatier,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Vire.

NOTES

Il a été publié sur les Delavente :

1° En 1810 par Richard Seguin dans son *Essai sur l'histoire de l'industrie du Bocage en général et de la ville de Vire en particulier* des mentions de tableaux de MM. Lavente père et fils de Vire.

2° Des citations de tableaux dans la statistique de M. de Caumont (arrondissement de Vire).

3° Un article d'E. Legrain, artiste peintre à Vire, sur les artistes virois, dans lequel il parle des Delavente. (*Annuaire Virois*, 1865.)

4° Une notice de M. Cazin, lue à la Société Viroise d'Émulation. (Séance de janvier 1869.)

5° Les notes et dates des registres d'archives de l'État civil relevées avec soin pour le Catalogue du Musée encore inédit, par l'honorable conservateur et obligeamment communiquées par lui, qui sont celles-ci :

Gilles Delavente, bourgeois de Vire, cordonnier, dit Lacoudre, cité comme père dans l'acte de naissance d'Olivier, né à Vire, le 8 décembre 1635. — Dans un autre acte (celui de son mariage), Olivier est désigné comme graveur.

Fils d'Olivier : François. Vire, 9 mars 1671; et Vincent. Vire, 8 mars 1680-1771, tous deux peintres. 9 mars 1671.

Fils de Vincent : François. Vire, 25 janvier 1712-1771, peintre.

Fils de François : Vincent-Jean-François. Vire, 24 mars 1740-6 brumaire an X; et Jean-François. Vire, 28 novembre 1746-9 octobre 1812, tous deux peintres, et de plus, pendant la période révolutionnaire, ces deux derniers sont : l'un, juge au tribunal de district; l'autre, membre du Conseil général de la commune et procureur syndic.

6° Il a été parlé tout récemment de ces peintres dans la *Revue de l'Art français* par M. le marquis de Chennevières, membre de l'Institut, directeur honoraire des Beaux-Arts.

IV

DOCUMENTS INÉDITS
SUR
LES PEINTRES, PEINTRES-VERRIERS ET ENLUMINEURS
D'AVIGNON
AU QUINZIÈME SIÈCLE

Dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*[1], M. le docteur Barthélemy constatait le silence des Archives départementales et municipales de Marseille sur les œuvres d'art confiées aux architectes, aux peintres, aux sculpteurs, en un mot à tous les artistes du quatorzième et du quinzième siècle. Il en est à peu près de même partout; ou du moins, si les Archives publiques ne sont pas absolument muettes, elles ne nous donnent que des renseignements incomplets et tronqués, tandis que les minutes de notaires sont une mine inépuisable, précieuse, unique pour l'histoire de l'art. La preuve de cette vérité n'a plus besoin d'être donnée; qu'on me permette cependant de l'établir encore une fois par une comparaison trop personnelle peut-être, mais bien concluante.

[1] Année 1885.

Un travailleur aussi infatigable que modeste et érudit, M. Achard, archiviste de Vaucluse, qui a fait, ou a fait faire sous sa direction, l'inventaire de presque toutes les Archives communales de notre département, avait réuni tous les documents qu'il y rencontrait sur les artistes du Comtat et d'Avignon. En 1865, après plus de vingt-cinq ans de recherches, — il faut dire par amour de la vérité qu'elles n'étaient pas concentrées sur ce seul point, — il en publia le résultat dans l'*Annuaire de Vaucluse*. Or pour la période du quinzième siècle qui nous occupe, il ne trouva les noms que de dix peintres et des renseignements assez insignifiants en eux-mêmes, tandis qu'après avoir fouillé pendant quatre ans chez les notaires d'Avignon seuls, nous avons trouvé soixante-quinze noms nouveaux, des documents assez complets sur un bon nombre de peintres, et plus de cinquante prix faits contractés avec leurs clients, parmi lesquels il faut citer celui du retable de l'autel de la Sainte-Cité, de l'église des Chartreux, aujourd'hui au musée de Villeneuve. Loin de nous la pensée de vouloir, par les lignes qui précèdent, diminuer la valeur de l'œuvre de M. Achard, ni surtout celle de vouloir nous comparer à lui ; nous n'avons eu qu'un but : montrer jusqu'à l'évidence l'incomparable fécondité des Archives notariales pour l'histoire de l'Art.

On trouvera peut-être étonnant que nous n'ayons pas fait de la période pontificale l'objet de nos premières recherches. Le quatorzième siècle fut en effet le grand siècle pour Avignon ; les papes y amenèrent une nuée d'artistes, y bâtirent cette splendide forteresse qu'on appelle le palais des Papes, ces beaux remparts qui ceignent Avignon d'une si belle couronne, et font l'admiration des curieux et des archéologues. Ils y construisirent un grand nombre d'églises, y amenèrent une légion de religieux, de cardinaux amis des arts, qui vinrent y fonder leurs monastères et y élever leurs palais. En un mot, ce furent les papes, et plus tard les légats qui firent d'Avignon un centre artistique, et donnèrent à la population cet amour des arts qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Aussi aurions-nous bien voulu commencer nos recherches par cette période, mais les documents font entièrement défaut. Toutes les sources officielles sont au Vatican, où d'ailleurs elles ont été explorées par M. Faucon, qui a déjà donné une œuvre dont je n'ai pas à faire l'éloge, et par M. Müntz, dont les travaux sont encore

en cours de publication. Quant aux Archives notariales, elles ont disparu. Voici ce que nous lisons dans les actes du chapitre de Cavaillon : « Est à noter que du temps que le baron des Adrets ravageait le pays du Comtat, toutes les villes et villages dudict pays feurent obligés de contraindre tous les notaires des lieux, de porter tous leurs protocoles dans le grand palais d'Avignon pour les mettre en seureté et notamment du temps que Menerbe feut assiegé par les Huguenots. Quelques années après, N. S. P. le Pape qui estoit séant lors, fit transporter tous les dicts protocolles des notaires qui feurent treuvées dans ledit palais d'Avignon à Rome, et feurent mis au mesme temps dans le chateau Saint-Ange où ils sont toujours estés gardés du despuis, de sorte que quand il est besoin de quelque copie d'actes considérables qui se treuvent dans les dits protocoles, ayant la notte du notaire et de l'année qui sont esté faicts on en donne des extraits comme souvent cela est arrivé en s'adressant aux personnes de Rome qui en ont la commission en les payant pourtant [1]. »

Les protocoles des notaires d'Avignon furent-ils pareillement enfermés au palais des Papes? ont-ils fait, comme ceux des notaires du Comtat, le voyage de Rome? Nous n'en savons rien. Mais il est à peu près certain que les Archives du château Saint-Ange firent sous le premier empire un autre voyage, celui de Paris, et de nouveau, sous la Restauration, celui de Paris à Rome. Que sont-elles devenues à la suite de cette odyssée? Les uns prétendent qu'elles doivent être encore à Paris, d'autres affirment qu'une partie des voitures chargées de les ramener à Rome furent prises par une inondation du Tibre, et emportées à la mer. Ceci a bien l'air d'une légende. Quoi qu'il en soit, nous les avons vainement cherchées à Rome, aux Archives d'État et aux Archives municipales. Vainement aussi nous les avons demandées aux Archives du Vatican où est déposé tout le fonds du château Saint-Ange, nous n'y avons pu trouver que trois cent cinquante-six registres des notaires d'Orange, dont cent cinquante-neuf du quatorzième siècle; les autres sont du quinzième.

A Avignon, on ne voit chez les notaires que quelques volumes dépareillés de la période pontificale, et même ceux du commen-

[1] Archives départementales, série G, fonds du chapitre de Cavaillon, 13, f° 208.

cement du quinzième siècle sont-ils en fort petit nombre. Peut-être ont-ils été détruits pendant le siège des Catalans qui, sous l'antipape Benoît XII, causa tant de désastres dans notre ville.

Au cours de nos recherches sur le quinzième siècle, nous avons été étonné de ne rencontrer aucun document concernant le roi René, comme protecteur des arts; nous savons qu'il séjournait fréquemment dans Avignon, où il acquit en 1476 une maison sur laquelle nous aurons des détails intéressants à communiquer. Nous savons aussi par M. Lecoy de la Marche qu'il a fait don de retables, de statues à plusieurs églises, et en particulier aux Célestins, pour lesquels il commanda le retable de Saint-Didier à Laurana. Nous savons encore par le même auteur et par M. le docteur Barthélemy qu'il fit travailler Jean Chapus et Hans, tous deux peintres d'Avignon; qu'il chargea le sculpteur Jacques Morelli, longtemps fixé à Avignon, de terminer son tombeau commencé par Poncet; qu'un de ses enlumineurs était Georges Trubert, d'Avignon [1]; mais, malgré nos recherches minutieuses dans toutes les minutes des notaires au quinzième siècle, nous n'avons trouvé aucune preuve de rapports entre le roi René et ces artistes [2], déjà connus, ou d'autres dont les noms auraient été ignorés. Faut-il croire que tous les documents qui touchent à ce prince comme ami des arts ont eu le malheur de périr?... ou bien quelque Libri les aurait-il fait disparaître?

Les principaux Mécènes de nos artistes furent Jean de Marcuil, évêque d'Uzès et abbé de Saint-Gilles, le cardinal Alain de Coëtivy, les Cadard, les Faret, les Forbin, quelques bons bourgeois d'Avignon, les couvents d'hommes et de femmes, et les confréries, jalouses de se surpasser les unes les autres en magnificence et en luxe religieux.

Les peintres ne furent pas seuls à jouir de leur faveur; les architectes, les sculpteurs sur pierre et sur bois, les émailleurs, les argentiers, les orfèvres, les tapissiers et les brodeurs, voire même les serruriers furent mis à contribution pour la construction et la décoration des églises et des palais, des chapelles et des maisons

[1] *Le roi René*, par M. Lecoy de la Marche, t. II, p. 96 et suiv.

[2] Ce qui augmente notre surprise, c'est que nous avons trouvé beaucoup d'autres documents sur le roi René.

privées. Nous avons recueilli avec soin tout ce qui a rapport à ces artistes, non-seulement au quinzième siècle, mais jusqu'à la Révolution, et si notre premier essai est bien accueilli, nous pensons livrer peu à peu tous ces documents à la publicité. Nous aurons ainsi préparé à quelque écrivain plus habile les matériaux nécessaires pour composer une histoire de l'Art à Avignon.

---

1. — 1316. *Pierre Laussani,* verrier [1].

2. — 1316. *Raymond Redoni,* verrier [1].

3. — 1318. *Bertrand de Beles,* verrier [1].

4. — 1367. *Bernard de Toulouse,* enlumineur d'Avignon.

Il peignit en collaboration avec Marie de Toulouse, sur un volume du terrier de l'évêché, les lettres ornées, les armes d'Anglicus Grimoard, évêque d'Avignon et frère du pape Urbain V, et une miniature où il est représenté à genoux devant l'image de la sainte Vierge [2].

5. — 1367. *Marie de Toulouse.* Voyez à l'article précédent.

6. — 1377. *Jean Hertsnabel* ou *Hertsuabel,* peintre, chanoine de l'église collégiale de *Haguenau?* au diocèse de Strasbourg.

Il promet à Isnard Mastine et à Jacques de Solaria, d'Asti, de peindre un retable à cinq panneaux pour Catherine, veuve de Pierre Moyne. D'après les clauses du contrat passé le 6 avril, le chanoine peintre doit se servir d'or fin, d'azur d'outremer et de bonnes et fines couleurs pour peindre les divers personnages du retable. Sur le panneau central, il placera la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus entre ses bras; à droite, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine; à gauche, saint Pierre et saint Paul; dans le dernier panneau à droite, sainte Marie-Madeleine et saint Étienne; de l'autre côté, saint Jean-Baptiste et saint Second avec les portraits de Pierre Moyne et de Catherine sa femme. Au sommet du retable — probablement dans les lobes engendrés par les nervures gothiques du cadre — l'artiste est tenu de peindre les quatre Évangélistes. Ce retable, qui doit être fini et placé avant la fête de saint Pierre

[1] Archives départementales de Vaucluse, série G, chapitre métropolitain, n° 78, prot. de B. Liberatori, notaire du chapitre.

[2] Archives départementales de Vaucluse, série G, 9, f°s 187 et 383.

ès Liens, sera payé 110 fl. par acomptes au fur et à mesure que le travail avancera. Dans le contrat du prix fait, Hertsnabel[1] donne quittance de la somme de 50 fl. qui vient de lui être comptée.

7. — 1387. *Jean Bondinelli,* enlumineur[2].

8. — 1407-1422. *Bertrand de la Barre,* peintre d'Avignon et homme d'armes du Pape.

Ce peintre ne nous est connu que par un ouvrage de sculpture. Il reçoit, en effet, 40 florins de Charles Spiefami, banquier de Lucques, établi à Avignon, en déduction du prix de la sépulture du cardinal de Pampelune[3], *quam ipse magister Bertrandus facit*[4], dit le texte. Il est vrai que la peinture était considérée au moyen âge et à la Renaissance comme un complément de la sculpture, et l'on pourrait croire que Bertrand fut seulement chargé de la polychromie du tombeau; mais, outre le mot *facit* qui paraît s'y opposer, il semble que la somme de 40 florins est bien élevée comme payement *partiel* d'un travail de ce genre.

Dans tous les actes où il est question de Bertrand de la Barre, il est toujours qualifié du titre de peintre. Le 1er mars 1419, il revend une maison qu'il avait achetée dans la rue Carreterie, près de la Belle-Croix. Le 1er juillet, il est témoin dans le prix fait d'une travée de l'église des Célestins, et le 8 du même mois, il se porte caution pour les architectes, parmi lesquels nous remarquons Jean Roberti, le maître ès œuvres du château de Tarascon et de l'église Saint-Antoine de Vienne (Dauphiné). Il fut enseveli à l'entrée du chœur de l'église des Augustins, entre la chapelle de Saint-Éloi et celle de Saint-Bernard, ainsi que nous le voyons dans le testament de Pierre de la Barre, son neveu, peintre comme lui.

9. — 1430-1440. *Étienne Grasselli*, peintre d'Avignon.

Les renseignements que nous avons sur ce peintre sont insignifiants. Le 17 mai 1430, il autorise Pierre Rondini, son pupille, à apprendre le métier de tisserand, et le 10 décembre 1440, il doit

[1] Pièces justificatives, n° 1.

[2] Protoc. Raymond de Brugière, étude de Me Giraudy.

[3] Martin Salva, Espagnol, évêque de Pampelune, fut créé, en 1390, cardinal du titre de Saint-Laurent en Lucina, par Clément VII, et mourut en 1403. Il fut enseveli dans l'église des Chartreux de Bonpas. M. Bruno Vayson, de Marseille, aurait, nous dit-on, deux statuettes en marbre de son tombeau.

[4] Protoc. G. de Briconibus, étude de Me Giraudy.

à Jean Grimati, marchand d'Avignon, 46 florins que lui avait prêtés Gilles de Billy, marchand d'Aix. Ce dernier avait passé sa créance à Grimati[1].

10. — 1430-1458. *Guillaume Dumbetti* (Dumbreti, Dombeti, Dombay), peintre et peintre-verrier d'Avignon, originaire de Cuisery[2], au diocèse de Châlon.

Le 30 mai 1430, il devait être établi depuis quelque temps à Avignon et s'y être fait une clientèle, puisqu'il reçoit Arnolet de Catz, son gendre, dans sa maison, à titre d'associé. Cependant, nous n'avons sur lui aucun renseignement avant cette date et même longtemps après, il n'est question de lui que pour des faits qui n'ont aucun rapport avec son art. Le 30 août 1432, il est chargé d'une procuration par son gendre Arnolet; le 19 septembre 1435, il marie sa fille Peyronnette à un pelissier, nommé Pierre (d'Anjou); le 31 août 1439, il accorde à son fils Albéric la permission de contracter et de prendre des travaux de peinture et de verrerie. L'année suivante, il marie sa fille Guillaumette à Jean Mesterel, *sabatier*. Enfin, le 8 octobre 1447, il gagne un procès qu'il avait avec Pierre Pellegrin, prieur d'Estezargues[3], pour un tableau *ad honorem beati Guiraudi* qu'il avait commencé et qu'il ne voulait pas continuer sans avoir de garanties pour le payement.

Le 15 mars 1448, Michel Gardet, économe du couvent des Célestins d'Avignon[4], lui demande de faire quatre verrières, et de les poser dans la partie nouvellement construite de la chapelle de Saint-Pierre de Luxembourg[5]. Ces verrières devaient porter

[1] Protocole de Jean Morelli, ann. 1440-1443, f° 21. Étude de Me Giraudy.

[2] Aujourd'hui chef-lieu de canton de l'arrondissement de Louhans (Saône-et-Loire).

[3] Village du canton d'Aramon (Gard).

[4] Pièces justificatives, n° 2.

[5] Le cardinal Pierre de Luxembourg mourut à Villeneuve-lez-Avignon, le 12 juillet 1387, et voulut être enterré au cimetière des pauvres, dit cimetière de Saint-Michel. Il fut immédiatement vénéré comme un saint, et bientôt l'antipape Clément VII fonda près de son tombeau le couvent des Célestins. Une grande chapelle annexée à l'église de ce couvent fut élevée en son honneur, et dans le cours du quinzième siècle, le cardinal Raullin, évêque d'Autun, Jean de Marcuil, évêque d'Uzès, Pierre Cadard, seigneur du Thor, et probablement le cardinal de Foix, y firent successivement élever chacun une chapelle latérale. Elles furent magnifiquement ornées, et il en sera souvent question dans la suite de ce travail.

les armes des personnes que les Célestins désigneraient ultérieurement à l'artiste, — probablement celles des donateurs; — elles devaient être payées à raison de 3 gros et 12 deniers la palme carrée, et être placées dès que la travée serait couverte. Il reçut comme premier payement trente-trois *ligamina vitrorum* à 19 gros le *ligamen*, ce qui faisait 36 florins et 15 gros.

Après un long intervalle où il n'est plus question de lui que pour l'achat de huit éminées[1] de vigne en 1452, nous le retrouvons le 3 novembre 1457. Il s'oblige, en collaboration avec son fils Albéric, à peindre les boiseries du palais épiscopal[2]. Les deux peintres promettent à Olivier Nobleti, vicaire général d'Alain de Coëtivy, évêque d'Avignon et cardinal, de faire les cymaises à raison de 14 patats la canne courante, les cloisons avec les armes de l'évêque[3], à 6 patats la canne; les feuillages doivent être payés séparément 30 gros le mille. Ils doivent faire promptement leur besogne à mesure qu'on posera les lambris.

Le 4 décembre de l'année suivante, Guillaume Dumbetti fut atteint d'une maladie grave et fit son testament. Après avoir recommandé son âme à Dieu, il demandait à ses héritiers de faire ensevelir son corps dans l'église de Notre-Dame de la Principale où l'avaient précédé plusieurs de ses enfants; il faisait diverses bonnes œuvres, fondait un service pour Jean de Besançon dont il avait hérité, léguait 10 florins à Étienne de Catz, son petit-fils, autant à Bertrande, sa fille, et 50 à Agnès sa femme; il instituait ses deux fils Albéric et Jacques ses héritiers universels, au détriment de son autre fils Jean, à qui il donnait seulement 25 florins, le menaçant de sa malédiction s'il n'était pas satisfait[4].

11. — 1430-1458. *Arnold de Catz*, peintre et peintre-verrier d'Avignon, originaire d'Utrecht.

[1] L'éminée valait 7 ares 75 centiares, et cette mesure est encore en usage à Avignon.

[2] Pièces justificatives, n° 3.

[3] Le blason d'Alain de Coëtivy portait : *fascé d'or et de sable de six pièces.*

[4] Il faut dire que Jean, peintre comme son père et ses frères, était retourné à Cuisery, leur pays d'origine, et qu'il avait reçu en avancement d'hoirie, le 15 mars 1453, une maison que Guillaume y possédait. Cette maison était sise à l'angle formé par la rue qui va à l'église et celle qui va *ad portam riparie salis*. Nous donnons ces indications précises pour les archéologues de Saône-et-Loire : ils pourraient peut-être retrouver la maison de Guillaume Dombetti.

Suivant un usage assez commun chez les artistes d'alors, il s'allie à une famille de peintres et épouse Peyronnette, fille de Guillaume Dombetti, le 19 mai 1430[1]. Après avoir promis à sa fille 40 florins, un lit garni et d'autres objets de la valeur de 10 florins qui doivent être spécifiés par son gendre, Guillaume passe avec lui un véritable contrat d'association. Il s'engage à garder Arnolet chez lui pendant trois ans, à condition qu'il payera sa nourriture. Les bénéfices qu'ils feront pendant tout ce temps dans l'exercice de leur art seront communs, divisés en deux parts égales après le payement intégral des ouvriers. A l'expiration des trois années, si Arnolet veut s'établir à son compte, tout le profit du travail provenant de l'association sera également divisé, tous deux seront tenus de rendre des comptes exacts, à charge pour celui qui s'y refusera de payer 100 florins à son coassocié.

Guillaume et Arnolet durent vivre en bonne intelligence, puisque, le 1er septembre 1432, celui-ci donne procuration à son beau-père pour retirer une créance qu'il n'osait réclamer lui-même à Étienne Beyssard. L'avant-veille du jour où il donna cette procuration, sa femme et celle de Beyssard se querellèrent, peut-être pour cette créance de 6 florins; les deux maris arrivèrent sur ces entrefaites, se dirent des injures si violentes qu'Arnolet furieux frappa son adversaire et lui fit une blessure au bras. De là, un procès dont l'issue fut fatale à Arnolet, qui fut condamné à donner 18 gros à Beyssard et à lui payer tous les remèdes qu'il avait achetés.

Le 4 octobre 1458, Arnolet reçoit au nom de sa femme 10 florins de la succession de son beau-père.

12. — 1431-1434. *Jacques Yverni* (Iverici, Iveriaci), peintre d'Avignon.

M. Achard suppose que ce peintre pourrait être l'ancêtre d'Achille et d'Eugène Dévéria; ce nom se serait transformé en Diveriac et Deveria. Tout ce que nous savons de lui, c'est qu'il fut le maître de Guillaume Barthélemy[2]. Les autres actes dans lesquels il est nommé n'ont aucun rapport avec l'art.

Massillan[3] nous dit que l'on voyait de son temps à l'église Saint-

[1] Protocole de Jacques Girardi, étude Reynaud.

[2] Protocole de Jacques Girardi, année 1434, f° 258. Étude de Me Reynaud.

[3] Ms. Massillan, III, f° 6. Cet érudit a laissé quarante volumes manuscrits très intéressants pour l'histoire d'Avignon et du Comtat.

Agricol, dans la chapelle du Saint-Esprit, un tableau sur bois doré représentant sainte Geneviève et François de Nyons, docteur ès decrets, abbé de Sainte-Geneviève de Paris, qui l'avait fait peindre et y avait fait placer ses armes (*d'argent à trois fasces de gueules*); au bas, on y lisait ces mots : *Jacobus Iveria me pinxit.*

13. — 1432. *Maître Pierre,* peintre[1].

14. — 1434-1466. *Guillaume Barthélemy,* peintre d'Avignon, originaire du diocèse de Besançon.

Il vient à Avignon à l'âge de vingt-deux ans et entre comme apprenti chez Jacques Iverni, le 22 juin 1434, et s'engage à y rester deux ans. Le 22 juin 1444 il s'oblige à peindre la chambre, l'alcôve et la cheminée de la maison de Jean Isnard, docteur ès lois; mais celui-ci ne devait pas avoir grande confiance en son habileté, puisqu'il ne lui confie que les ornements et non les personnages, *imagiis,* dit le texte, *herbis et floribus, exceptis emaginibus et personnagiis*[2].

Après cela, il n'est plus fait mention de lui que pour des actes insignifiants; le dernier porte la date du 14 novembre 1466.

15. — 1435. *Jean Laureati,* dit le Bourguignon, verrier et *lapicide* d'Avignon.

Il est chargé par le chapitre métropolitain de faire, en collaboration avec Pierre Juvenone, *fustier,* un rapport sur les réparations nécessaires aux prieurés de Barbentane, de Graveson et de Château-Renard.

16. — 1437. *Alain,* scriptor littere formate[3].

Le 14 mars il reçoit un missel et un demi-missel de Pierre Untellii et s'engage à le lui rendre à la première réquisition.

17. — 1439-1463. *Albéric Dumbetti,* peintre et peintre-verrier d'Avignon, fils de Guillaume.

Nous avons déjà dit que son père l'autorisa en 1439 à exercer librement et pour son propre compte l'art de peintre et celui de

[1] Archives départementales, Série G, fonds du chapitre métropolitain, n° 83, notaires du chapitre, protocole de François Bertrand.

[2] Protocole de Sauveur Stephani, 22 juin 1444. Étude de Me Giraudy.

[3] Nous inscrivons Alain sur la liste des enlumineurs du quinzième siècle, bien qu'il soit désigné seulement sous le nom d'écrivain de lettres de forme; plusieurs enlumineurs de cette époque n'ont jamais été qualifiés autrement, Ginot Balateti en particulier.

peintre-verrier. Il est probable qu'il usa immédiatement de cette liberté; cependant nous arrivons jusqu'au 7 mars 1452 sans trouver rien d'intéressant sur lui. A cette date, il épouse Urbaine, fille de Jean Fabri, qui reçoit 100 florins de dot. Le 2 décembre suivant, il engage en qualité d'apprenti Laurent de Lagnes, originaire de Jussey au diocèse de Besançon, et promet de l'instruire dans l'art de la peinture et de la verrerie, *instruere in arte picture et verrerie*.

Nous avons dit qu'en 1457, il peignit avec son père les boiseries du palais archiépiscopal. Le 13 octobre de l'année suivante[1] il s'engage, mais cette fois tout seul, à faire toutes les verrières de la cour d'honneur, des chambres et de la chapelle du même palais. Il promet à Olivier Nobleti de placer aux fenêtres de la cour et des chambres les armes de l'évêque en verre peint et à celles de la chapelle l'image des saints que le vicaire général doit lui indiquer; il promet aussi de fournir, sauf les ferrures, les verres, les plombs, en un mot, tout ce qui sera nécessaire pour mener son travail à bonne fin. Le travail devra être conduit rapidement et payé à raison de 4 gros la palme carrée. Albéric reçoit le jour même du contrat 20 écus d'or en coin de France comme acompte.

Le 6 avril 1459, Albéric entreprit un autre ouvrage avec son frère Jacques pour Nicolas de Saint-Martin, noble de la ville d'Arles[2]. Celui-ci, mû par une grande dévotion envers la sainte Vierge, nous dit le protocole de Me Jacques Girardi, avait fait construire une chapelle dans l'église des Carmes d'Arles et voulait la décorer d'un retable et d'une verrière. Il s'adressa dans ce but aux frères Dumbetti et leur demanda de peindre sur un retable en bois d'aube haut de 6 palmes et demie, Notre-Seigneur apparaissant à la sainte Vierge le jour de Pâques et lui disant : *Salve, sancta parens;* sur le scabellon, au centre saint Sébastien; d'un côté, saint Antoine présentant le donateur et ses cinq fils; de l'autre, saint Sébastien présentant Jeannone, femme d'Antoine de Saint-Martin, et ses cinq filles. Sur le vitrail, les artistes devaient placer les images de saint François et de sainte Claire, et au bas les armes du donateur. Albéric et Jacques Dumbetti s'engagent à faire porter et

[1] Pièces justificatives, nº 4.
[2] Pièces justificatives, nº 5.

placer le retable et le vitrail, et doivent recevoir 73 florins pour leur salaire.

Les deux frères étaient probablement associés depuis la mort de leur père; ils demeurèrent quelque temps ensemble, mais le 19 août 1461, ils se séparèrent et firent en bonne harmonie le partage de leurs biens. Ces biens consistaient surtout en deux maisons, sises dans la rue de l'Ancienne-Verrerie, et en une vigne de huit éminées. La maison la plus importante échut à Albéric, Jacques eut l'autre maison et la vigne, et comme les deux parts n'étaient pas égales, Albéric se chargea d'une créance commune de 200 florins et donna encore 50 florins à son frère; ils s'obligèrent à garder leur mère un an chacun : les revenus de l'année courante devaient être répartis également; pour les frais de nourriture de l'apprenti qu'ils avaient, les deux frères s'en rapportèrent au jugement de deux peintres, Armand Tavernery et Martin Pacaud. Deux retables étaient encore dans l'atelier; Albéric et Jacques convinrent que celui de Louis Perussi serait fini en commun, et par conséquent les bénéfices partagés entre eux, tandis que le retable de Nicolas de Saint-Martin, dont nous venons de parler, serait terminé par Jacques, qui en percevrait tout le prix, sauf 10 florins déjà reçus par Albéric et qu'il gardait comme rémunération de son travail.

Cet arrangement ne fut pas d'une grande utilité. Jacques mourut quelques jours après, et Albéric ne lui survécut que peu de temps, puisque, le 18 mars 1463, sa veuve Urbaine, déjà remariée à *Jacomard Godimard,* louait à Thomas Grabusetti la boutique d'Albéric, avec ses tentures, ses mannequins, ses armes et habillements de parade.

18. — 1441-1467. *Pierre de la Barre,* peintre d'Avignon, neveu de Bertrand.

Jean de Quiqueran, chevalier d'Arles, voulait faire peindre un retable à fond d'or battu d'une canne de long sur 6 palmes de large, et y faire représenter Notre-Dame de Consolation avec toutes les figures et les personnages nécessaires, *cum suis parvis figuris et ymaginibus necessariis et debitis.* A droite, saint Jean-Baptiste devait présenter Jean de Quiqueran à Notre-Dame; à gauche, Marie-Madeleine était chargée du même soin pour la femme du donateur. Le 18 mai, Pierre de la Barre s'engagea à faire ce travail pour le

prix de 30 florins et à le terminer avant la fin du mois d'août suivant [1].

Trois ans plus tard, le 23 juillet 1444 [2], il donne quittance du payement partiel de deux retables qu'il avait promis à Elzéar de Balmis, de Saint-Remy. L'artiste nous dit que J. de Balmis, frère d'Elzéar, avait demandé ces deux retables dans une des clauses de son testament, et que le prix fait en avait été passé chez Me Louis de Vitriaco, notaire à Saint-Remy; mais il n'existe plus aujourd'hui dans cette ville un seul protocole remontant au quinzième siècle. Nous avons bien trouvé dans l'église paroissiale deux panneaux à fond d'or qui ont fait autrefois partie d'un même retable : l'un représente saint Martin de Tours, titulaire de l'église; l'autre, la Sainte Vierge portant l'Enfant Jésus entre ses bras; ils ont encore leurs encadrements gothiques et paraissent être du milieu du quinzième siècle. De là à conclure qu'ils sont de Pierre de la Barre, il n'y aurait qu'un pas pour certains auteurs; nous nous garderons bien de le faire avant d'avoir trouvé des preuves plus décisives.

Il est probable que Pierre de la Barre fut occupé par ses contemporains à d'autres travaux de son art; mais nous n'en avons pas trouvé de traces, quoiqu'il prenne un apprenti du nom de Jacques Bilhety en 1451.

Le 31 juillet 1465 [3], il fut atteint d'une maladie si grave qu'il dicta ses dernières volontés. Il voulait être enterré aux Augustins, dans le tombeau de son oncle Bertrand de la Barre, léguait 25 florins pour des aumônes et pour faire dire des messes pour le repos de son âme; il faisait don de 3 gros à plusieurs confréries, reconnaissait avoir reçu 100 florins en argent, en immeubles et en marchandises au nom de sa femme, et chargeait sa succession de les lui restituer; enfin, il instituait pour ses héritiers universels ses deux fils Jean et Pierre dit Perrinet. Parmi les nombreux substitués à sa succession, il désigne un de ses neveux appelé Jean (le nom manque), peintre comme lui. Quel était ce Jean? Peut-être le fils de sa sœur Pierrette, mariée à Geoffroy Castanier? Nous n'avons pas cependant trouvé de peintre de ce nom à Avignon.

[1] Pièces justificatives, n° 6.
[2] Protoc. Jean Lorini, étude de Me Tracol.
[3] Protoc. Jean Lorini, étude de Me Tracol.

Ce qui est certain, c'est que Pierre de la Barre revint à la santé, mais l'approche de la mort lui avait fait faire des réflexions sérieuses; il résolut de consacrer sa vie au service des pestiférés et demanda à entrer comme Frère à l'hôpital Saint-Lazare. Après avoir fait son noviciat, il y fut admis par Pons Raynaud, prieur des Carmes, qui était aussi recteur dudit hôpital, et par la majorité des Pères et des Frères réunis en chapitre. Le recteur lui toucha la main, suivant la coutume, et l'admit ainsi à jouir des privilèges et franchises accordés aux religieux de cet hôpital; après quoi il jura, la main sur les Évangiles, d'observer les règles et coutumes de l'Ordre et paya ses droits d'entrée, qui s'élevaient, pour les citoyens d'Avignon, à la somme de 50 florins, dont 25 en argent et 25 en meubles. Dans le même acte, ses confrères lui accordèrent jusqu'à sa mort la jouissance d'une chambre à laquelle il avait fait faire quelques réparations.

Vécut-il longtemps à Saint-Lazare? Nous n'en savons rien, mais il était mort le 14 juin 1484. A cette date, Catherine, veuve de Pierre de la Barre, autrefois peintre d'Avignon, fait son testament et laisse tout son bien à ses fils Jean et Perrinet. Celui-ci était ceinturier; Jean avait embrassé la profession de son père, et était déjà marié à Maragde, fille de François Laurana, célèbre sculpteur du roi René. Catherine laisse à sa belle-fille « son lit en sapin muni d'une *bassaque*[1] de paille, d'un matelas de laine et d'un coussin de plume, de deux couvertures de laine, l'une blanche, l'autre de diverses couleurs, d'un ciel de lit avec ses courtines, ses franges et ses quatre pendants; tout le fil qu'elle a filé; une ceinture en argent surdoré; des patenôtres en argent surdoré; un bouton de perle et enfin une croix en argent ». La veuve de Pierre de la Barre voulait être enterrée aux Augustins, puis brusquement elle changea d'avis, et dans une clause spéciale demanda le lendemain à être ensevelie au couvent des Carmes, devant l'image de l'Annonciation, dans la chapelle de N. D. de Vie.

19. — 1441. *Michel Sancii*, enlumineur d'Avignon, originaire du diocèse de Séez.

Il loue une maison dans la rue Calade, au prix de 6 florins par an[2].

[1] Paillasse.

[2] Protoc. Jacques Girardi, étude de Me Reynaud.

20. — 1447-1461. *Enguerrand Charonton* (Charretier, Quarton), peintre d'Avignon, originaire du diocèse de Lyon.

Le premier document que nous trouvons sur ce peintre nous apprend qu'il loue, le 19 août 1447, une maison sur la place de Saint-Pierre à raison de 10 florins par an ; au mois de juillet 1452, il vient se fixer dans la rue Saunerie, dans une maison contiguë à celle qu'habitait son collègue Pierre de la Barre. Quelques mois auparavant, il avait entrepris avec Pierre Vilatte la peinture d'un retable[1] à fond d'or bruni pour la chapelle que Pierre Cadard, seigneur du Thor, venait de faire construire dans la grande chapelle de Saint-Pierre de Luxembourg. Ce retable, muni de son scabellon, devait avoir quatre palmes de haut et toute la largeur de l'autel. Au centre, les peintres devaient représenter la Sainte Vierge en manteau d'azur sous le vocable de Notre-Dame de Miséricorde. A droite saint Jean-Baptiste présentant à la Sainte Vierge le donateur, Pierre Cadard, et à gauche saint Jean l'Évangéliste, chargé du même soin pour la mère du seigneur du Thor. Le prix de cet ouvrage était fixé à 30 écus d'or nouveaux, et si le prieur des Célestins était satisfait, cette somme devait être augmentée de 5 écus d'or.

Le 14 avril de l'année suivante, il fut chargé, mais cette fois sans collaborateur, de peindre un retable pour l'autel de la Sainte-Cité, dans l'église des Chartreux de Villeneuve, par un prêtre nommé Jean de Montagnac[2]. Il est dit dans l'acte que l'artiste doit peindre en paradis, c'est-à-dire au sommet du tableau, les trois personnes de la Trinité couronnant la Sainte Vierge ; le Père et le Fils doivent avoir exactement la même figure, et le Saint-Esprit être représenté selon l'usage sous la forme d'une colombe ; autour d'eux un groupe d'anges, commandés par les archanges Michel et Gabriel, les patriarches, conduits par saint Jean-Baptiste, les apôtres ayant à leur tête saint Pierre, les martyrs guidés par saint Laurent et saint Étienne, les Vierges sous la direction de sainte Catherine, Marie-Madeleine, Marie de Jacobé et de Salomé, enfin des saints et des saintes de toute condition doivent faire cortège à la Sainte Trinité et à la Sainte Vierge. Plus bas, la terre ; on doit y voir la ville de Rome à gauche, avec ses nombreuses églises, entre autres Sainte-Croix de

[1] Pièces justificatives, n° 7.
[2] Pièces justificatives, n° 8.

Jérusalem et le miracle de saint Grégoire ; la place Saint-Pierre, le pont Saint-Ange, le Tibre allant se perdre dans la mer *où l'on doit voir des navires de toutes sortes;* à droite, la ville de Jérusalem, *le mont des Olives où doit se voir la croix de Notre-Seigneur,* et un peu plus loin son tombeau gardé par un Chartreux, auprès duquel un ange debout doit dire : *Surrexit, non est hic, ecce locus ubi posuerunt eum.* Plus loin encore, le tombeau de la Sainte Vierge avec un ange au-dessus, disant : *Assumpta est ad æthereum thalamum in quo Rex regum stellato sedet solio.* Tout à fait au bas du tableau, à droite, le purgatoire, où les anges pleins de joie vont chercher les âmes purifiées, ce *dont les déables meneront grand tristesse,* et à gauche l'enfer, où le peintre devra représenter, comme dans le ciel et dans le purgatoire, des gens de toute condition.

Tel doit être dans son ensemble[1] le retable commandé à Charonton par Jean de Montagnac. L'artiste est tenu de le faire à l'huile, avec de bonnes et fines couleurs, de l'azur d'outremer, excepté la bordure, qui sera en azur d'Allemagne, et de le finir avant la fête de saint Michel de l'année suivante, pour le prix de 120 florins, dont 40 lui sont payés à l'instant même. Les Chartreux garantissent la solvabilité de Jean de Montagnac.

Ce retable existe encore et se trouve aujourd'hui au Musée de Villeneuve-lez-Avignon, dont il est le principal ornement[2]. Mérimée, dans son *Voyage dans le midi de la France,* en parle avec admiration. Waagen, l'auteur du *Manuel de l'histoire de la peinture,* l'estimait beaucoup et avait fait offrir une forte somme à la municipalité de Villeneuve si elle avait voulu s'en dessaisir. Longtemps il fut attribué au roi René, et M. de Quatrebarbes en donne une description exacte, accompagnée d'une bonne gravure, dans son long ouvrage sur les œuvres de cet illustre prince. Plus tard, quand l'opinion s'est modifiée sur le mérite artistique du roi René, le tableau de Villeneuve a changé d'auteur, suivant la fantaisie de chacun. C'est Jean Fouquet, Jean van Eyck, Jean van der Meire, sans autre preuve qu'une prétendue similitude entrevue par les

[1] Nous avons négligé certains détails qu'on pourra voir, du reste, aux Pièces justificatives.

[2] C'est le seul tableau des peintres du quinzième siècle que nous ayons retrouvé.

critiques d'art. Ces argumentations *à priori* nous ont toujours paru d'une mince valeur pour l'historien. En voici une preuve nouvelle. Ce n'est ni à van der Meire, ni à van Eyck, ni à Fouquet, mais à un artiste inconnu, quoique de grande valeur, qui s'appelait Enguerrand Charonton, qu'il faut attribuer ce tableau. Il est impossible d'en douter. Le prix fait très minutieux que nous venons de résumer indique jusqu'aux plus petits détails que l'artiste doit y peindre; la plupart de ces détails sont exactement reproduits dans le tableau de Villeneuve. Ce tableau commandé à Charonton était destiné à l'autel de la Sainte-Cité de l'église des Chartreux, et c'est là que fut pris à la Révolution celui qu'on attribue au roi René. Enfin on lisait cette date au bas d'une inscription écrite en caractères gothiques sur le cadre : « *Anno millesimo quadringentesimo quinquagesimo IIII.* » Or le tableau de la Sainte-Cité, commandé à Charonton le 14 avril 1453, fut terminé dans le courant de l'année 1454.

On nous dira peut-être : « Pourquoi les armes du roi René sont-elles peintes au-dessus du tombeau de la Sainte Vierge à droite du tableau, si ce n'est pas lui qui a fait faire le tableau? » Nous n'en savons rien. Peut-être Jean de Montagnac était-il un de ses chapelains; peut-être les Chartreux avaient-ils aussi quelque motif de témoigner leur gratitude au roi René; peut-être ces armes ont-elles été ajoutées après coup, puisque c'est le seul détail que le prix fait ne mentionne pas. Quoi qu'il en soit, nous ne pensons pas que cette objection puisse détruire les preuves que nous avons données plus haut.

Le 8 juin 1457, Charonton promet à Jean Vathon et à Sébastien Guillard, à Raymond Etienne et à Sébastien Guybaud, de la confrérie de Notre-Dame des Anges d'Aix, de leur peindre une bannière de taffetas de 9 palmes et demie de haut sur 8 de large [1]. Il doit représenter d'un côté l'image de la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus entre ses bras, entourée de six anges jouant de divers instruments de musique, et aux pieds de la Vierge les trois Rois; de l'autre côté, saint François, saint Louis de Marseille et saint Bernardin; au dessous, les armes du roi René; plus bas encore, divers instruments de travail à l'usage des agriculteurs et des jardiniers,

[1] Pièces justificatives, n° 9.

et de chaque côté un palefrenier et un cheval (*unus mango cum equo*). Le manteau de la Sainte Vierge, celui de l'un des rois et la chape de saint Louis devaient être en azur d'outremer; la même chape semée de fleurs de lis d'or et toutes les auréoles des saints en or fin. Le peintre s'engageait à finir cet ouvrage avant les Pâques suivantes pour le prix de 50 florins; il tint parole et donna quittance finale du payement le 29 mai 1458.

Quelques mois après qu'il eut contracté cet engagement avec la confrérie de Notre-Dame des Anges, il prenait à son service un peintre nommé Jean de la Cort, s'engageait à le nourrir, à le loger et à lui donner 5 florins par an.

Le dernier renseignement que nous ayons sur Charonton est un contrat qu'il passa le 6 novembre 1461, avec noble Georgette Querella, abbesse du couvent de Sainte-Claire, pour la peinture d'un grand et riche retable à fond d'or. Ce retable était composé de cinq panneaux; sur le panneau central, Charonton devait représenter la Sainte Vierge couronnée par les trois personnes de la Trinité, entourée d'une multitude de chérubins et de séraphins. Sur le premier panneau, à droite, saint François stigmatisé tenant la croix et un livre, à ses pieds Georgette Querella à genoux. Sur le second panneau du même côté, saint Antoine de Padoue, un livre de chaque main; du côté gauche, près de la Vierge, sainte Claire, un livre d'une main et un lis de l'autre; enfin sur le dernier panneau, saint Louis, évêque, en habit de Franciscain, revêtu d'une chape magnifique, la mitre en tête, la crosse dans une main et un livre dans l'autre; à l'angle de chacun des panneaux, deux anges avec des phylactères à la main, dont le P. Antoine Meynier, gardien des Mineurs, doit donner les textes au peintre; plus haut, le ciel en azur d'Allemagne, couvert d'étoiles d'or avec les armes des parents de l'abbesse dans la claire-voie; en bas, huit *hystoires* qui lui seront indiquées par le même Père gardien.

Ce retable doit être peint à l'huile, et Charonton est tenu de n'employer que de l'azur et de l'or très fins, et des couleurs d'excellente qualité. Cependant son salaire ne s'élève qu'à la somme de 80 florins; ce qui nous paraît un payement dérisoire, si l'on pense qu'il est tenu de fournir l'or, l'azur et les autres couleurs, comme l'indique très nettement le texte du prix fait.

21. — 1448. *Jean de Planis*, enlumineur, originaire d'Uzès.

Henri Tegrini, banquier d'Avignon et mandataire du cardinal Réolin, évêque d'Autun, lui commande l'enluminure d'un missel pour la chapelle que le cardinal veut faire bâtir aux Célestins[1]. Il l'oblige à peindre les lettres capitales en or pur et fin sur champ parti d'azur d'outremer et de rose avec des jetons (*cum jetons ?*), et surtout d'y peindre des hystoires aux endroits convenables, selon le modèle qui lui en sera donné par l'évêque. Les couleurs employées pour les hystoires seront l'or, l'azur et le rose. L'artiste est tenu de faire promptement son ouvrage, de ne pas le quitter pour en prendre un autre et de ne l'interrompre pour aucun motif. Il doit être payé à raison de 15 gros par hystoire et d'un écu d'or par centaine de lettres capitales. C'est de Vienne, où il s'était fixé, que le 31 août 1450 il donne quittance finale à Jean Réolin, et l'on pourrait peut-être trouver dans cette ville des traces de son séjour.

22. — 1451-1461. *Jacques Dumbetti*, fils de Guillaume, peintre et peintre-verrier d'Avignon.

Nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit de lui à l'article de son frère Albéric, sinon qu'il épousa, le 11 juin 1459, Hélène de Sonsay, fille d'un courrier du Pape, et qu'il fit son testament le 2 octobre 1461, quelques mois après avoir partagé la succession de son père avec son frère Albéric. Dans ce testament, il demande à être enseveli à Notre-Dame de la Principale, dans le tombeau de son père, lègue à sa mère *la nourriture convenable à sa situation ;* 100 florins, une vigne, ses vêtements, ses joyaux et sa chambre fermée à Hélène de Sonsay, sa femme ; 1 florin à son frère Jean, qui est en Bourgogne, et enfin il institue son frère Albéric son héritier universel.

23. — 1451-1462. *Jean Dumbetti*, fils de Guillaume, peintre.

Le 5 mars 1452, il avait quitté l'atelier paternel et s'était établi à Cuisery, qui était le pays de sa famille. Il reçut à cette date, en avancement d'hoirie, une maison que son père possédait dans cette ville. Nous n'avons sur les œuvres de cet artiste aucun renseignement intéressant ; nous savons qu'il vivait encore en 1462, puisqu'il donna alors quittance à son frère Albéric de 25 florins que lui avait légués son père par testament.

[1] Pièces justificatives, n° 11.

24. — 1450-1479. *Thomas Grabusetti*, peintre d'Avignon, originaire de Besançon.

Peut-être était-il attaché à l'atelier de Guillaume et d'Albéric Dumbetti en qualité d'ouvrier. Nous le voyons en effet cité à plusieurs reprises comme témoin dans les contrats passés par ces artistes, notamment dans la donation d'une maison que fit Guillaume à son fils Jean. Ce qui nous incline encore vers ce sentiment, c'est que nous n'avons pas trouvé un seul prix fait contracté par lui, ni une quittance avant la mort des Dumbetti ; que le 18 mars 1463, il louait l'atelier d'Albéric, et, au mois de juillet 1465, il s'engageait à terminer un retable commandé par Arnaud de Montjoie[1] à Albéric et laissé inachevé par celui-ci. L'ouvrage entier devait être payé 60 florins; Albéric en avait reçu 18, Grabusetti eut pour son payement les 42 florins qui étaient encore dus.

Le 5 juin 1467, il reconnaît avoir reçu du même Arnaud de Montjoie, au nom du cardinal de Foix, le payement intégral d'un retable représentant saint Antoine de Padoue, qu'il vient de terminer pour les Mineurs de Valréas. Faut-il croire que ce retable est celui dont nous venons de parler? Le client paraît être le même, le retable est payé 60 florins dans ce cas comme dans l'autre, les payements sont faits de la même manière : d'abord 18 florins, puis 42. Cependant la quittance finale nous dit que Grabusetti a reçu lui-même toute la somme, d'abord 18 florins du cardinal, et enfin 42 d'Arnaud de Montjoie. Si le notaire n'a pas fait erreur, Grabusetti aurait peint coup sur coup deux retables pour le cardinal de Foix.

Vers le même temps (26 mars 1467), les exécuteurs testamentaires et les héritiers[2] du même cardinal confient le soin de faire sa pierre tombale à Grabusetti et à Marquet le Mère, lapicide et sculpteur d'ymages de Rouen[3].

Nous ne voyons pas bien quel fut le rôle de Grabusetti dans

[1] Arnaud de Montjoie était chambellan du cardinal de Foix; il reçut de lui une somme importante dans son testament.

[2] Le cardinal de Foix avait fondé à Toulouse, sous le titre de Saint-Jérôme et de Saint-François, un collège appelé communément collège de Foix, et l'avait constitué son héritier universel.

[3] Pièces justificatives, n° 12. Cette pierre tombale devait être placée dans le chœur de l'église des Cordeliers d'Avignon, où le cardinal de Foix avait demandé d'être enseveli.

l'exécution de ce travail, à moins qu'il en eût fourni le plan à Marquet et en surveillât l'exécution. Cette pierre tombale, tirée des carrières de Choni (?), près de Lyon, devra porter sur ses bords une inscription funéraire en l'honneur du cardinal, et au centre, son effigie gravée conformément à un dessin donné, et tous les creux marqués sur le dessin en traits rouges seront remplis en laiton; une vache[1] sera placée sous l'effigie; d'autres petites vaches seront gravées sur la chape du cardinal. Le prix de l'ouvrage est fixé à 120 florins.

Il est probable que Girard de Sade l'avait occupé; il y eut du moins une affaire entre eux, peut-être pour quelque payement; malheureusement le notaire s'est contenté de mettre le titre et les préliminaires de l'acte, et a laissé le reste en blanc.

Thomas Grabusetti et Marquet le Mère conservèrent de si bonnes relations que celui-ci lui confia la garde de huit statues faites par Antoine de Joyes, sculpteur du Pont-Saint-Esprit, avec lequel il était en litige.

Nous ne retrouvons plus notre peintre qu'au 12 octobre 1474. On reconstruisait à cette époque l'église de Saint-Pierre; Grabusetti fut chargé par un chanoine de cette église, nommé Jean Amorosi, de peindre sur un vitrail du côté du midi, à la travée qui venait d'être terminée, Notre-Seigneur Jésus-Christ en croix, la Sainte Vierge et saint Jean, et tout autour, des anges portant les instruments de la Passion[2]. Au bas du vitrail il devait mettre les armes du camérier Benerelle et l'image du donateur.

Grabusetti promet de faire ce travail pour le prix de 90 florins et de le terminer avant la fête de la Purification.

25. — 1451. *Jacques Billety,* fils d'Étienne, laboureur de Bourg en Bresse.

A l'âge de neuf ans environ, il entre dans l'atelier de Pierre de Berre (Pierre de la Barre), et promet d'y rester huit ans en apprentissage. Les conditions sont à peu près les mêmes que celles que nous avons vues dans tous les actes de ce genre, avec quelque chose de plus paternel dans le fond. Pierre Vil-

[1] Le blason des comtes de Foix portait : *d'or à deux vaches passantes de gueules accornées, accolées et clarinées d'azur.*

[2] Pièces justificatives, n° 13.

late et Jean de Fontay, sculpteur, sont témoins du contrat[1].

26. — 1452. *Christophe Rane,* peintre d'Herlsberg.

Ce peintre fut probablement arrêté par la maladie, au cours du voyage traditionnel que les artistes des pays du Nord faisaient en Italie, et il vint alors se réfugier dans la maison de Jacques d'Estremberc, peintre comme lui, établi à Avignon depuis quelque temps. Il y était gravement malade le 9 janvier 1452[2], et y fit son testament, dans lequel il demanda à être enseveli aux Carmes, où peut-être était déjà érigée la confrérie de Saint-Luc. Comme la ville de Maremberg (diocesis Estensis?) lui devait 1,000 ducats d'or, il en lègue 300 à chacune de ses deux sœurs Agnès et Élizabeth, 300 à partager entre ses frères Pierre, Silvestre et plusieurs qui ne sont pas nommés dans l'acte, 100 à Jacques d'Estremberc, son hôte, plus deux tasses d'argent du poids de 2 marcs et demi, qu'il a confiées au maître de l'auberge de la Véronique, à Chambéry, et 4 florins d'Allemagne que lui doit Georges, peintre d'Ensflingue. Enfin il institue ses frères héritiers universels et, à leur défaut, Jacques d'Estremberc.

27. — 1452. *Jacques d'Estremberc,* peintre d'Avignon (voir à l'article précédent).

28. — 1452. *Georges.....*, peintre d'Ensflingue (voir à l'article précédent).

29. — 1452-1497. *Pierre Villate,* dit Malebouche, peintre et peintre-verrier, citoyen et habitant d'Avignon.

Pierre Villate était originaire de Dau de l'Arche, au diocèse de Limoges, et son père s'appelait Henri. C'est ce que nous apprend le contrat d'apprentissage que son frère Antoine, âgé de quatorze ans, passe avec Jacques de Nerys, épicier d'Avignon, le 6 octobre 1452. M. Barthélemy, dans l'intéressant travail qu'il a publié sur les artistes marseillais, propose de le confondre avec Pierre de Villaut, peintre du roi René, dont parle M. Lecoy de la Marche. Nous aurions volontiers adopté son sentiment, si M. de la Marche ne nous avait fourni la solution du problème. Il dit en effet (tome II, page 96) que le 28 mars 1472, après la mort de Pierre de Villaut, le trésorier du roi René verse la somme

[1] Protoc. de Jean Brunelli, 1450, f° 92, étude de Me Vincenti.
[2] Protoc. de Jean Lorini, étude de Me Tracol.

de 4,782 florins et 8 gros entre les mains de sa fille; or, à cette date, Pierre Villate travaille encore, et son existence se prolonge au moins jusqu'en 1497.

Pour n'avoir pas été un peintre attitré du roi René, Villate paraît cependant avoir joui d'une grande réputation auprès de ses contemporains, s'il faut en juger par le nombre et par la qualité des commandes qu'il reçut. Nous avons trouvé onze prix faits[1] contractés par lui, et ses clients sont : Jean de Marcuil, évêque d'Uzès, Jean Casaleti, abbé de Sénanque, le chapitre de Saint-Pierre, les Célestins d'Avignon, les Prêcheurs de Marseille, Pierre Cadard d'Ancezune, Jacques Forbin, de Marseille.

Ainsi que nous l'avons déjà dit à la page 132, Villate fut chargé de peindre, en collaboration avec Charonton, le retable de la chapelle de Pierre Cadard aux Célestins. L'artiste dut satisfaire cet illustre seigneur, puisque, deux ans plus tard, il lui commandait, mais cette fois à lui seul, le retable qu'il voulait placer à sa chapelle de la métropole[2]. Michel Gardet, procureur des Célestins et mandataire du seigneur du Thor, fut chargé de passer le contrat avec Villate[3]. Pour le prix de 37 écus d'or, celui-ci s'engageait à peindre sur un retable à fond d'or de cinq palmes de haut, en comptant le scabellon, l'ymage de Notre-Seigneur sur la croix, ayant la Sainte Vierge à sa droite et saint Jean à sa gauche. Du côté de la Sainte Vierge, saint Sébastien devait présenter Pierre Cadard à Notre-Seigneur, et de l'autre côté, sainte Catherine était chargée du même soin pour la femme du donateur.

Le 7 octobre 1458[4], un marchand d'Avignon, noble Thomas de Faret, voulut aussi avoir un tableau de la main de Pierre Villate et lui demanda de représenter, conformément à un dessin contresigné de la main du notaire, l'histoire de la transfiguration de Jésus-Christ[5].

[1] Nous connaissons encore trois retables faits par Villate dont nous n'avons pas trouvé les prix faits : l'un aux Célestins, pour Thomas de Faret, l'autre pour le prieur de Bagnières, et le troisième pour Jean Zampini. On pourrait peut-être lui attribuer aussi un retable à Saint-Agricol, représentant l'Assomption de la Vierge.

[2] Cette chapelle avait son entrée dans le porche, du côté du nord; on voit même encore la naissance des nervures de la voûte à l'extérieur du porche.

[3] Pièces justificatives, n° 14.

[4] Pièces justificatives, n° 15.

[5] Ce retable était destiné à l'église des Célestins. (Voir prix fait Villate et Jacques Forbin.)

Il obligeait le peintre à n'employer que des couleurs excellentes, tant pour le tableau principal que pour le scabellon, de faire le champ et la bordure avec de l'or très fin, le ciel d'azur, le *supercellum* d'azur également semé de rayons d'or, et s'engageait à donner au peintre 70 florins, pourvu qu'il satisfît les experts chargés d'examiner le travail. Il réussit pleinement à contenter et les experts et son client, puisque celui-ci le chargea, à son lit de mort, de faire un autre retable pour le maître-autel de la chapelle du *Corpus Domini* de l'église des Célestins [1].

L'année suivante (10 octobre), Pierre Villate promet aux Prêcheurs de Marseille de peindre, pour l'église de leur couvent, un retable pour le prix de 50 florins [2]. Il doit représenter, au milieu du retable, saint Vincent tenant d'une main un globe surmonté d'un crucifix rayonnant, décoré des cinq plaies, et de l'autre, un livre; de chaque côté, trois *hystoires* dont le sujet lui sera donné par les religieux; sur le scabellon, au milieu, un sépulcre où seront figurées les images de Notre-Seigneur, de la Sainte Vierge et de saint Jean l'Évangéliste; à droite, saint Jean-Baptiste présentant un marchand vêtu d'une façon convenable, c'est-à-dire d'un vêtement bleu et d'un capuce noir retombant sur le cou; de l'autre côté, une sainte dont le nom est omis sur le contrat, présentant une femme et ses deux filles; enfin le ciel, en azur fin, semé d'étoiles d'or et la claire-voie en or mat [3].

Jacques Forbin, riche armateur de Marseille, dut voir ce retable chez les Dominicains, et il en fut si satisfait qu'il voulut aussi en avoir un du même artiste et lui en fit la commande le 6 mai 1461 [4]. Il lui demandait de le faire en tout semblable à celui que Pierre Villate avait déjà peint pour Thomas de Faret à l'église des Célestins, avec cette seule différence qu'il n'y eût point de saints chargés de présenter aucun personnage.

Le 13 juillet 1464, Thomas de Faret eut de nouveau recours à Pierre Villate et voulut avoir de lui un retable à quinze panneaux,

[1] Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu savoir si les héritiers de Thomas de Faret furent fidèles à exécuter cette clause de son testament.

[2] Pièces justificatives, n° 16.

[3] Villate reçut 7 florins d'arrhes en passant le contrat. Il devait terminer son retable avant la fête de la Pentecôte.

[4] Pièces justificatives, n° 17.

un scabellon et un *superceleste*[1]. L'artiste devait peindre sur le panneau central Notre-Seigneur Jésus-Christ crucifié, et tout autour, les principales scènes de la Passion; sur le *supercellum*, à fond d'azur semé d'étoiles et de rayons de soleil, un grand nombre d'anges portant les instruments de la passion, et sur le scabellon, des personnages ayant rapport à ce mystère. Les sujets seront peints en grisaille (*depicti de albo et nigro*), excepté les auréoles et les bords des vêtements, qui doivent être en or. Les Célestins s'engagent à donner à Pierre Villate 160 florins et à le nourrir, lui et son ouvrier, quand ils travailleront au retable.

Le 2 novembre 1466, Jean des Mares, sabbatier d'Avignon, lui commande pour la décoration de sa maison un retable[2] de sept palmes et demie de large sur sept de haut, représentant l'Assomption de la Sainte Vierge, exactement pareil à celui qui était à Saint-Agricol[3], et s'engage à donner à Villate 30 florins et demi, à condition que celui-ci terminera le retable avant la fête de Pâques prochaines et qu'il le fera porter à ses frais dans la maison de Jean des Mares.

Le 27 août 1467, Jean de Mareuil, évêque d'Uzès[4], commanda à Villate les verrières de sa maison, à raison de 3 gros et 18 deniers la palme carrée de verre blanc et à 4 gros et demi la palme carrée de verre peint[5].

Pendant les cinq années suivantes, nos Archives se taisent sur Pierre Villate, mais il ne reste pas inoccupé. Nous savons du moins qu'il travailla à Marseille en 1468, et fit un retable pour Paulet de Malsang, marchand de cette ville. Il y était de nouveau en 1471, et promettait de peindre un autre retable pour la confrérie de Sainte-Catherine de Sienne, établie par les marchands de laine de la ville de Marseille dans l'église des Dominicains. Dans les deux contrats, les clients s'engagent à fournir un logement à

[1] Pièces justificatives, n° 18.

[2] Pièces justificatives, n° 19.

[3] Peut-être Pierre Villate était l'auteur du retable de l'église de Saint-Agricol.

[4] Jean de Mareuil, évêque d'Uzès et abbé de Saint-Gilles, avait des revenus importants, mais il les employait à encourager les arts; aussi retrouverons-nous souvent son nom dans ce mémoire et dans ceux que nous publierons ultérieurement.

[5] Pièces justificatives, n° 20.

l'artiste, à son fils et à un employé, pendant tout le temps que durera le travail [1].

Peut-être travailla-t-il encore dans d'autres villes de Provence, et des recherches sérieuses comme celles de M. le docteur Barthélemy aboutiront-elles à de nouvelles découvertes. Quoi qu'il en soit, nous ne le retrouvons à Avignon que le 26 février 1473. Jean Zampini venait alors de faire construire, à la paroisse de Notre-Dame de la Principale, une chapelle en l'honneur de l'Immaculée-Conception; il chargea Pierre Villate de la peindre à fresque, d'y poser un vitrail et d'y faire un retable. Il est fâcheux que le notaire chargé de la rédaction de l'acte nous renvoie à une feuille volante qu'il a négligé d'annexer au contrat. Cependant nous avons pu savoir quel était le sujet représenté sur le retable, par un inventaire des meubles de la chapelle qui fut fait le 25 juin 1477. Il y est fait mention d'un retable fixé au mur de l'autel, au milieu duquel on voit la Sainte Vierge, ayant d'un côté saint Matthieu, de l'autre saint Jean-Baptiste; et d'un scabellon où est peint Notre-Seigneur accompagné des douze apôtres.

Deux mois après, Villate promet à Pierre Embergue, mercier d'Avignon, de peindre un retable à fond d'or de 9 palmes moins 1/3 de hauteur et de 7 palmes de largeur, avec son revers, sa claire-voie et ses piliers [2]. Au centre, il doit représenter la Sainte Vierge, saint Sébastien et saint Martin, et, à genoux auprès d'eux, le donateur, sa femme et sa fille; dans le *supercellum*, au milieu, le couronnement de la Sainte Vierge, et sur les côtés, des anges jouant de divers instruments de musique; sur le scabellon, les personnages qui lui seront indiqués par Pierre Embergue; et enfin, les côtés du retable (*lateralia*). Mais le prix fait ne dit rien des sujets qu'il doit y représenter. L'azur employé pour le vêtement de la Sainte Vierge doit coûter 1 florin l'once, et 9 gros pour le reste du tableau. Villate recevra 100 florins pour son salaire, à condition que l'ouvrage sera terminé avant la Noël, sous peine de 15 florins d'amende.

Le 7 mai 1473, l'évêque d'Uzès eut de nouveau recours à lui pour le vitrail de sa chapelle dans l'église des Célestins. Il s'obli-

[1] Voir *Documents inédits sur divers artistes inconnus de Marseille et d'Aix*, par le docteur Barthélemy.

[2] Pièces justificatives, n° 21.

geait à lui donner 4 gros et 18 deniers la palme carrée, et si la somme de 50 florins déposée entre les mains du Frère Jean Taride, son procureur, n'était pas suffisante, il s'engage à la compléter [1].

Un des plus remarquables abbés du monastère de Sénanque, Jean Casaleti, docteur de l'Université d'Avignon et recteur du Comtat, voulut aussi utiliser le talent de Villate à la décoration de sa maison. Il lui donna deux salmées de blé [2], et notre artiste lui peignit en échange mille liteaux d'un pan et demi de long, la cimaise à 2 gros la canne, *les baugets dauratz a rayson de cinq patats par baugets* comme ceux de l'hôtel de l'évêque de Toulon ou ceux de l'hôtel de l'évêque d'Uzès; les verrières à raison de 4 gros les verrières blanches, de 5 gros et demi les verrières de couleur, décorées des armes de l'abbé ou d'autres ornements selon le bon plaisir de ce dernier [3].

Enfin, il promit [4], le 13 décembre 1476, à Nicaise Uvalet, chanoine de la collégiale de Saint-Pierre, de peindre un vitrail pour cette église, au-dessus de la chapelle de Saint-Georges, en face du vitrail donné par Jean Amorosi, autre chanoine de la même église. Il est tenu d'y représenter la Transfiguration de Notre-Seigneur, c'est-à-dire Dieu le Père, Élie, Hénoch et les trois apôtres, et dans le ciel, des anges portant des instruments *de joie et de bonheur;* et au bas, deux blasons au gré du donateur, d'après les instructions données par Nicolas de Vulterris, doyen du chapitre et administrateur du diocèse d'Avignon. Villate est obligé de faire (selon l'usage, dit le notaire) un dessin sur toile et de le montrer à son client, de se servir de verres cuits à grand feu, de fournir les fers et les échafaudages, pour le prix de 36 écus d'or de France, enfin de poser le vitrail avant la fête de l'Ascension, sous peine de payer 1 florin d'amende par jour de retard, après la fête de la Pentecôte.

Il faut laisser passer près de dix ans avant de trouver le moindre renseignement sur Pierre Villate. S'éloigna-t-il de nouveau d'Avignon? Fut-il éclipsé par quelque artiste de valeur plus jeune que

[1] Pièces justificatives, n° 22.
[2] Ces deux salmées équivalaient à 400 litres environ de nos mesures actuelles.
[3] Pièces justificatives, n° 23.
[4] Pièces justificatives, n° 24.

lui? Nous n'en savons rien. Il n'était pas trop âgé pour continuer à exercer son art, puisqu'il vivait encore en 1497. D'ailleurs, le 30 août 1486, il donna quittance à Nicolas de Mari, prieur de Bagnière [1], pour le payement d'un retable ou *Majesté* en l'honneur *des onze mille vierges et de beaucoup d'autres saints*, et s'engagea à faire transporter ce retable à Anduze, chez un gainier, où le prieur devait le faire prendre.

Après cela, nouveau silence, interrompu seulement par un prix fait contracté le 14 mars 1495 par son fils, dont il se fait caution, et le 13 mai 1497 par une quittance de payement de ce travail.

Il mourut avant le 21 janvier 1505, laissant deux fils, Laurent et François, peintres comme lui; à cette date, sa veuve, nommée Jacqueline, fait un legs en faveur de François.

30. — 1454. *Laurent de Lagnes*, originaire de Jussey (Haute-Saône), apprenti chez Albéric Dumbetti, peintre et peintre-verrier.

Il s'engage pour trois ans dans l'atelier d'Albéric Dumbetti, et, afin que son maître soit mieux disposé à lui apprendre son art (*sit magis affectionnatus*), il lui donne 12 francs [2].

31. — 1455-1481. *Arnaud* ou *Armand Tavernery*, peintre, originaire de Lyon.

Quoiqu'il habite Avignon pendant fort longtemps, qu'il s'y établisse avec sa famille, qu'il y ait des apprentis, nous n'avons trouvé sur lui qu'un seul document intéressant, et c'est le premier en date. Le 18 juillet 1455, il promet à Marguerite, épouse de Benoît Calhier, *ribeyrier* (marinier) du diocèse de Belley, de peindre un retable pour l'autel de saint Jacques dans l'église de la Madeleine [3]. Il devait y représenter la Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus entre ses bras et les quatre évangélistes présentant les donateurs et le fils de Marguerite.

Tous les autres documents que nous avons ne méritent guère d'être mentionnés, sauf l'achat d'une maison rue des Trois-Pilats, en 1481.

32. — 1456. *Jean Colin*, peintre d'Avignon, originaire de Tulle.

[1] Hameau de la commune de Saint-Jean du Gard, qui avait autrefois un prieuré.
[2] Protocole d'Étienne Macary, 1454-1459, f° 88, étude de Me Giraudy.
[3] Pièces justificatives, n° 25.

Il est souvent question de lui à propos de sa fille et de sa petite-fille, qui se marient, font des testaments, passent des contrats et sont toujours qualifiées du titre de fille ou petite-fille de Jean Colin le peintre. C'est tout ce que nous savons de lui [1].

33. — 1457. *Jacques Fornery*, du diocèse de Saint-Flour.

Il passe avec Pierre Villate un contrat d'apprentissage aux conditions ordinaires [2].

34. — 1457. *Jean de la Cort*, peintre, originaire du diocèse de Strasbourg.

Le 19 août, il s'engage comme ouvrier dans l'atelier d'Enguerrand Charonton. (Voir à cet article [3].)

35. — 1458. *Nicolas Prepositi* (Prévot), enlumineur, clerc du diocèse de Chartres.

Le 2 janvier, il promet à Jean Feutrerii, prévôt de la cathédrale de Vaison, de lui copier le manuscrit des *Commentaires de Nicolas de Lira sur la Bible* et d'en reproduire les illustrations soit à l'encre, soit au plomb ou de toute autre manière qu'il voudra, sans qu'il soit tenu d'y mettre des couleurs. L'ouvrage, dont le prix est fixé à 50 florins, plus la nourriture et le logement, doit être achevé dans seize mois [4].

36. — 1460-1468. *Barthélemy Ricard*, peintre et peintre-verrier.

Nous n'avons sur ce peintre que deux documents. Le premier, où il est qualifié de peintre de Saint-Remy, nous apprend qu'il acheta un mannequin et son vêtement à Pierre de Fontay, maçon, au prix de 25 florins. Dans le second, Barthélemy Ricard, peintre de Tarascon, reçoit Mermet Hermen dans son atelier en qualité d'apprenti [5].

37. — 1462-1475. *Guillaume Trente-sous*, peintre d'Avignon, originaire de Carpentras.

Il n'était pas riche, s'il faut en juger par son nom ; sa femme ne l'était guère plus : elle reçoit en contrat de mariage 20 florins pour acheter une robe, 8 florins pour une gamorre et 5 pour une cein-

[1] Protocole de Jacques de Brieude, 1456, f° 173, étude de Me Giraudy.
[2] Protocole de Jacques de Brieude, 1457, f° 51, étude de Me Giraudy.
[3] Protocole de Jacques Girardi, 1457, f° 449, étude de Me Reynaud.
[4] Pièces justificatives, n° 26.
[5] Protocole de Jean de Gareto, 1466-1469, f° 144, étude de Me Giraudy.

ture, plus 6 florins de monnaies. L'acte est passé dans l'atelier d'Albéric Dumbetti, auquel Guillaume devait être attaché en qualité d'apprenti ou plutôt d'ouvrier [1]. Faut-il mentionner qu'il acheta, le 22 septembre 1470, une maison, rue du Four de la Terre, à Grégoire Guiblerii?

38. — 1462. *Pierre Broudeti,* peintre d'Avignon, originaire du diocèse de Saintes.

Il est témoin au mariage de Guillaume Trente-sous le 24 mars 1462.

39. — 1463. *Barthélemy Bonis* ou *Bovis,* verrier.

Il est témoin au testament de Marguerite, épouse de Jean de Helt, brodeur [2].

40. — 1465-1514. *Jean de la Barre,* peintre et peintre-verrier d'Avignon, fils de Pierre et gendre de François Laurana, sculpteur du roi René [3].

Malgré cette illustre parenté, nous ne croyons pas que Jean de la Barre ait été un grand artiste; ses contemporains ne paraissent pas l'avoir estimé comme tel. Nous avons trouvé sur lui un grand nombre de documents, mais ils ne nous apprennent presque rien sur ses travaux. Faudrait-il penser que nous avons eu la main malheureuse?

A plusieurs reprises, il achète des verres à Jos Larmier, probablement pour faire des vitraux, mais nous ne savons pas à quelle église ou à quel hôtel ils étaient destinés. Le 13 janvier 1481, il promet à Melchior de Cossa, trésorier de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, de peindre les armes du Pape, du Roi et de l'Ordre sur 515 feuilles de papier, et les armes du Pape et de l'Ordre seulement sur 600 autres feuilles de papier. Ces feuilles, qui indiquaient les indulgences accordées par le Souverain Pontife aux chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, devaient être affichées dans le Comtat et en Provence. C'est là tout ce que nous savons sur son œuvre artistique.

Il est vrai qu'il n'avait pas beaucoup de temps pour travailler, car il passait une partie de sa vie à contracter des obligations, à

[1] Protocole d'Etienne Macary, 1462-1466, f° 18, étude de Me Giraudy.

[2] Protocole de Gilles Rastelli, 1463, f° 221, étude de Me Vincenti.

[3] François Laurana est l'auteur du *Portement de croix* de l'église de Saint-Didier à Avignon, et du *Monument de saint Lazare,* à l'église de la Major, à Marseille.

payer des dettes ou à faire de la prison, quand il était insolvable. Nous ne savons à quelle époque il se maria avec Maragde, fille de Laurana, mais ce fut avant l'année 1483. A cette date, il confie des couvertures à son beau-père, qui s'engage à les lui rendre; il est d'ailleurs constamment en compte courant avec lui, mais leurs affaires sont si mal tenues qu'on peut difficilement les suivre. Le 5 janvier 1499, Laurana doit 400 florins à son gendre pour sa nourriture, — peut-être était-il logé chez Jean de la Barre pendant le temps qu'il sculptait le retable de Saint-Didier, — et comme il n'a pas d'argent, il lui cède une créance de 100 ducats d'or contre les héritiers de Rodolphe Pérussi [1]. Ceux-ci durent payer leur dette et même avancer de l'argent à Jean de la Barre, puisqu'ils le font mettre en prison peu de temps après, et que, le 22 mai suivant, Laurana, pour délivrer son gendre, est obligé de vendre plusieurs immeubles qu'il possédait à Marseille, en particulier une maison sise rue du Lausat, dans la paroisse des Accoules.

La succession qu'il recueillit de son frère Perinet le 15 janvier 1501 dut permettre à Jean de respirer à son aise. Aussi Maragde, sa femme, éblouie peut-être par ce bien-être, voulut avoir l'année suivante une chapelle près du couvent des Augustins [2]; elle se chargea de l'entretenir en bon état, d'y faire graver ses armes, et obtint la faculté d'y ensevelir les siens. Jean de la Barre lui-même se prend pour un financier et afferme les dîmes, censes et autres revenus du château et de la juridiction de la Bastide [3]; ce qui ne l'empêche pas d'être poursuivi pour une dette de 84 florins qu'il avait garantie aux neveux de Jérôme Gentilis, au nom d'Antoine de Rome, courrier du Pape, de passer vingt-trois jours en prison et de solder 8 florins et demi à sa sortie de prison pour les frais divers qu'il y avait faits [4]. Après cette date, il n'est plus question de lui qu'une fois comme époux de Maragde Laurana.

41. — 1467. *Mermet Hermen*, de Tarascon.

[1] Protocole de Jean de Ulmo, 1498, f° 398, étude de Me Giraudy.

[2] Cette chapelle était dédiée à la Sainte Vierge, sous le titre de N.-D. la Belle.

[3] Probablement la bastide d'Engras (Gard), qui lui fut affermée par le vicaire général de J. de Saint-Gelase, évêque d'Uzès.

[4] En voici le detail : 3 gros par jour pour sa nourriture, 1 gros pour le gardien, 1/4 de gros pour son lit, et le reste pour solder les droits des gardiens qui l'avaient incarcéré.

Il passe, à l'âge de seize ans, un contrat d'apprentissage avec Barthélemy Ricard, et s'engage à rester pendant six ans dans l'atelier de ce peintre pour s'y instruire *in arte pictorie et vererie.*

42. — 1468-1491. *Ginot Balateti* (voir au n° 36 *Bollety*), enlumineur d'Avignon.

Le 21 septembre 1468, il commanda deux manuscrits sur parchemin au Frère Geoffroy de Closo, de l'Ordre des Prémontrés; il vendit, en 1491, une maison qu'il possédait dans la rue du Marché-aux-Cuirs (portion de la rue Bonneterie actuelle) [1]. Il était mort en 1510, car sa veuve fait alors son testament. Il serait l'auteur d'un office de la Sainte Vierge de la Bibliothèque d'Avignon (fonds Requien) que nous n'avons pu voir, parce que la salle Requien est en réparation.

43. — 1468-1472. *Nicolas Froment,* peintre et peintre-verrier d'Avignon, originaire d'Uzès.

Nous espérions trouver des renseignements nombreux et intéressants sur ce peintre du roi René, l'auteur du fameux tableau de la cathédrale d'Aix connu sous le nom du *Buisson ardent,* et cette espérance nous encourageait dans le travail quelquefois fastidieux que nous avons entrepris. Nous avons été déçu, et c'est à peine si nous pouvons indiquer son pays natal, son domicile à Avignon, et mentionner trois œuvres sorties de ses mains.

Pendant quatre ans au moins — de 1468 à 1472 — il habita la rue du Puits-des-Bœufs; il était locataire d'Agnelat le Tourneur, barbier d'Avignon, et il lui payait très régulièrement son terme. Le 20 avril 1472 [2], Raymond de Montserat, marchand d'Avignon, commanda à Froment un vitrail pour l'église de Saint-Pierre, exactement semblable à celui que ce peintre venait de terminer pour le compte de Pierre Merini, épicier; seulement le sujet principal devait représenter la scène du *Noli me tangere,* au lieu du mystère de l'Incarnation [3]; il est regrettable que ces verrières aient disparu et que nous ne puissions juger de la valeur de Froment comme peintre-verrier. Pour le prix de 100 florins, l'artiste s'oblige à employer

[1] Protocole de Jean de Ulmo, 1491, f° 252, étude de Me Giraudy.

[2] Pièces justificatives, n° 27.

[3] Le vitrail de Raymond de Montserat devait être placé au nord de l'église, en face de celui de Merini.

des verres de bonne qualité, bien plombés au plomb *renforcé*, et à faire un dessin sur toile représentant Notre-Seigneur et sainte Madeleine; il recevra pour ce dernier travail 1 écu d'or en plus.

Froment était peut-être aussi sculpteur; le fait n'est pas rare au moyen âge. Vincent Chazal, curé de la Madeleine [1], demande, dans son testament, à être enterré dans le cimetière de sa paroisse, devant la croix faite par Nicolas Froment, peintre. Il est probable que c'était une de ces croix de cimetière finement sculptées représentant d'un côté Notre-Seigneur, et de l'autre la Sainte Vierge, et non point un tableau exposé aux injures du temps.

Au milieu du seizième siècle, un certain Nicolas Froment, marchand d'Avignon, veut être enterré dans la chapelle de Saint-Michel de l'église de Saint-Agricol, où l'on voit encore son inscription funéraire. Serait-il le fils du peintre du roi René?

44. — 1468. *Jean Salomonis*, verrier d'Avignon [2].

45. — 1469-1481. *Martin Pacaud* (Paquault), peintre et peintre-verrier d'Avignon.

Le 20 décembre 1469, il reçoit 40 florins de Guillaume La Cros, trésorier des guerres du Roi à Montpellier, en payement de certaines peintures et de quatre verrières qu'il doit poser ou faire poser avant la Noël prochaine dans la maison du trésorier à Montpellier. Deux ans plus tard, il peignait un retable à Marseille pour les prieurs du luminaire des âmes du Purgatoire dans la paroisse de Saint-Martin. Le 20 juin et le 10 décembre 1474, il donne quittance de 42 florins et 2 gros à Louis de Faret, archidiacre de Cavaillon et exécuteur testamentaire de Jeanne de Sade. Celle ci avait fait construire une chapelle dans l'église des Mineurs d'Uzès et l'avait décorée d'un retable et de plusieurs vitraux commandés à Martin Pacaud [3].

Martin avait l'humeur voyageuse et travaillait beaucoup pour l'extérieur; cependant nous le trouvons occupé dans Avignon. Le

[1] C'était la cinquième paroisse d'Avignon; son église a été détruite, et des maisons ont été construites sur son emplacement.

[2] Protocole de Pierre Bertaud, 1468, f° 202, étude de Me Tracol.

[3] Nous n'avons que des quittances de payement de ces trois œuvres de Martin Pacaud. La seconde même ne nous est connue que par le mémoire de M. le docteur Barthélemy sur *les Peintres marseillais du quatorzième au seizième siècle*, p. 11.

27 août 1475, Jean de Mareuil l'avait chargé de peindre pour le prix de 250 florins la chapelle qu'il venait de faire bâtir dans la grande chapelle de Saint-Pierre du Luxembourg, aux Célestins[1]. Il est regrettable que nous n'ayons qu'une quittance de payement et non le contrat de prix fait de ce travail; néanmoins, dans cette quittance, Pacaud s'engage à continuer les peintures déjà commencées, à poser un retable sur l'autel et à peindre à fresque une sainte Madeleine[2] à l'entrée de la chapelle, enfin à se servir pour ce retable de couleurs aussi riches et aussi précieuses que celles du retable du maître-autel du couvent de Sainte-Claire[3]. L'évêque d'Uzès craignait que Pacaud ne vînt à mourir avant d'avoir achevé son œuvre et exigeait une caution; Jean Foucard, bachelier en l'un et l'autre droit, finit par céder aux sollicitations importunes du peintre (*ad importunam requestam*, dit l'acte) et se porta caution pour lui auprès de Jean de Mareuil.

Les prévisions sinistres de Jean de Mareuil ne se réalisèrent pas, puisque le 4 juillet 1480, le trésorier de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem commanda huit bannières[4] à Martin Pacaud. Sur les deux premières, le peintre devait représenter la Sainte Vierge vêtue d'une chlamide d'azur et d'une gonelle d'or semée de fleurs d'or; sur les deux suivantes, l'image de saint Jean-Baptiste sur champ fleurdelisé; deux autres devaient porter les armes du Pape, c'est-à-dire une tiare d'argent, trois couronnes d'or et un chêne de même métal; les deux dernières enfin devaient être ornées des armes de France. Outre les 40 écus promis, Pacaud reçut 10 florins pour des pennons et 2 florins de gratification, et en donna quittance le 8 août suivant.

Entre temps, nous avons négligé de mentionner que Pacaud fut

[1] Pièces justificatives, n° 28.

[2] En 1853, M. Reynes, professeur de dessin à l'École des Beaux-Arts d'Avignon, découvrit dans une des chapelles de l'église de Saint-Pierre de Luxembourg des fresques remarquables représentant *Sainte Madeleine recevant la communion* et *la même sainte emportée dans le ciel par les anges*. Ces fresques étaient peut-être l'œuvre de Martin Pacaud. On m'a affirmé cependant qu'elles portaient sur les côtés les armes du cardinal Raulin, évêque d'Autun. Quoi qu'il en soit, elles disparurent quelques années après; le génie militaire jugea bon d'installer dans la chapelle où elles se trouvaient le magasin de viande du pénitencier, et ensuite d'y faire bâtir des latrines.

[3] Ce retable de Sainte-Claire avait été peint par Enguerrand Charonton.

[4] Pièces justificatives, n° 29.

témoin au contrat d'expertise de la maison du roi René le 31 janvier 1471, et qu'il fit, le 8 novembre 1479, une reconnaissance emphytéotique aux chanoines de Notre-Dame du Grès de Carpentras, d'une maison qu'il habitait rue de la Lancerie[1]. Nous le retrouvons une dernière fois le 18 janvier 1481; il donne 14 florins et deux *verrials* à Amédée Guibert, serrurier, en payement d'un dressoir, et du premier lods et du trezain d'une maison.

46. — 1470-1494. *Denis Grabusetti,* peintre d'Avignon, frère de Thomas.

Il s'était d'abord fixé à Nîmes, comme il est facile de le constater dans une procuration, où son frère Thomas le charge de le représenter à la succession de Philippe Grabusetti leur frère, qui s'était établi au Pont-Saint-Esprit et venait d'y mourir sans testament. Mais il vint plus tard à Avignon — peut-être pour prendre la clientèle de Thomas — et s'y fixa dans la rue du Puits-des-Bœufs en 1492. Nous savons qu'il vivait encore en 1494 (il était témoin dans un acte insignifiant pour l'histoire de l'art), qu'il était marié à noble Jeanne de Illice dont il eut trois fils, Jean, Pierre et Étienne[2], et qu'il était mort en 1535, puisque, à cette date, sa veuve est chargée de l'administration de ses biens.

47. — 1470. *Philippe Grabusetti,* peintre du Pont-Saint-Esprit, frère de Thomas et de Denis.

(Voir ce que nous avons dit à l'article de son frère Denis.)

48. — 1472. *Colin de Toysie,* enlumineur de Tournai.

Il n'est question de lui qu'accidentellement; sa femme Claudia passe un contrat avec maître Martin, son fils. Celui-ci exerçait-il le même art que son père? Nous ne le savons pas[3].

49. — 1473-1492. *Jean Gauffridi,* peintre et peintre-verrier d'Avignon.

Le 9 juillet 1473, Louis Carlerii, chanoine ouvrier du chapitre métropolitain, lui confia le soin de faire une verrière pour la cha-

[1] Actuellement rue Balance. (Voir *les Rues d'Avignon,* par M. Achard.)

[2] Jean embrassa la carrière paternelle, et Étienne se fit une réputation dans l'orfèvrerie; nous parlerons de l'un et de l'autre quand nous traiterons des artistes du seizième siècle.

[3] Protocole de Guillaume Morelli, lettre G, f° 149, étude de Me Giraudy.

pelle de Sainte-Marthe, de 11 palmes carrées environ, sur laquelle le peintre devait représenter, au sommet, le Christ en croix, sainte Marthe et saint Jean ; au milieu, sainte Marthe et le dragon ; enfin, au bas, les armes du cardinal Alain de Coëtivy, évêque d'Avignon, du chapitre métropolitain et du chanoine donateur. L'artiste s'engageait à finir la verrière le 15 juillet, a condition que Louis Carlerii lui donnerait, avant le 12 juin suivant, *duo ligamina vitrorum* du poids de 25 livres chacun [1].

Jean de Marcuil lui commanda, le 12 octobre 1476, les verrières de sa chambre et celles des fenêtres de la cour d'honneur de la maison qu'il faisait construire à la rue Saint-Marc [2]. Il est regrettable que le contrat nous renvoie pour les détails à une note détaillée des protocoles de Jean Morini, où nous l'avons vainement cherchée.

L'évêque d'Uzès fut content de l'ouvrage de Gauffridi, puisque le 12 mai 1483 il le chargea de peindre les verrières de sa chapelle dans l'église des Mineurs Observantins, en verres blancs décorés de ses armes, pour le même prix que les précédentes [3].

Enfin, le 5 septembre 1492, Gauffridi promet à Claude Martin, marchand d'Avignon, de réparer un tableau représentant Notre-Seigneur en croix, la Sainte Vierge, saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine, et d'en peindre deux autres : sur l'un, la Sainte Vierge environnée d'un soleil et couronnée par un ange ; sur l'autre, le Christ en croix, la Sainte Vierge et saint Joseph [4]. Ces peintures étaient assez grossières, puisqu'elles étaient payées seulement 5 florins, et devaient décorer la façade de la maison et la porte de l'escalier de Claude Martin.

Gauffridi eut à peine le temps de terminer ces peintures, pour lesquelles il demandait seulement un mois, car il fit son testament le 25 octobre suivant, et légua à la confrérie de Saint-Luc [5] la maison qu'il avait achetée à Gaucher de Brancas, sise dans la rue Miraillerie, à condition que la confrérie lui remettrait une dette

[1] Pièces justificatives, n° 30.
[2] *Ibid.*, n° 31.
[3] *Ibid*, n° 32.
[4] *Ibid.*, n° 33.
[5] Nous ne savons pas à quelle époque cette confrérie avait été fondée à Avignon; elle avait son siège dans une chapelle de l'église des Carmes.

de 6 florins[1] et lui donnerait encore 3 florins *intuitu pietatis et amore Dei.*

50. — 1475-1485. *Guillaume Gastelli,* enlumineur d'Avignon, originaire du diocèse de Rennes.

Il se marie le 29 mai 1475, avec Jeanne de la Troche, fille de Perrin, du diocèse d'Autun. Sa femme reçoit en dot une robe nuptiale de la valeur de 6 florins et une *gonelle bonne et honnête.* Martin Pacaud et Jean Gauffridi sont témoins du contrat[2]. Il n'est plus question de lui que pour l'achat de deux vignes, l'une en 1484, l'autre l'année suivante.

51. — 1476-1482. *Pierre Alandrian,* verrier d'Avignon, originaire de Lyon.

Il loue une maison dans la paroisse de Notre-Dame de la Principale à Pierre Thomassii, et lui paye 11 florins de loyer par an[3].

52. — 1476. *Jean Boytet,* peintre, fils de Barthélemy, serrurier de Lyon.

Il vint à Avignon faire son apprentissage chez Armand Tavernery. Le contrat, passé le 10 août, obligeait Jean à rester cinq ans chez son maître sans s'absenter plus de quinze jours; en cas de maladie, Tavernery est tenu de le soigner à ses frais, mais l'apprenti doit réparer le temps perdu[4].

53. — 1481. *Jean Morelli,* peintre d'Avignon.

Il achète avec son frère Jean Morelli, mercier d'Avignon, une maison, de Jean Isnard, licencié en droit, sise à l'angle fait par la place des Trois-Pilats et la rue Lafare[5].

54. — 1481. *Simon Rasclet,* peintre d'Avignon.

Simon Rasclet et sa femme Jeanne Chatorelle vendent à Baptiste de Ponte, marchand d'Avignon, une maison sise dans la paroisse de Saint-Agricol, pour la somme de 100 florins[6].

55. — 1482-1487. *Georges Trubert,* enlumineur.

A peine si nous avons trouvé le nom de cet artiste, qui fut enlumineur du roi René[7].

[1] Il devait cette somme à la confrérie comme héritier d'Olivier Morandi, peintre.
[2] Protoc. de François Morini, 1475, f° 69, étude de Me Reynaud.
[3] Protoc. de Guillaume Morelli, 1476, f° 169, étude de Me Giraudy.
[4] Protoc. de Mathieu Paiani, 1476, f° 2, étude de Me Reynaud.
[5] Protoc. de Guillaume Morelli, 1481, f° 90, étude de Me Reynaud.
[6] Protoc. de Boniface de Blengeriis, 1481, étude de Me Giraudy.
[7] Voir *le Roi René,* par M. Lecoy de la Marche, t. II, p. 90.

56. — 1484. *Jacquet Thomacii*, d'Avignon.

Il était âgé de douze ans, lorsque sa mère Armande, veuve de Jacquet Thomacii, birretier d'Avignon, le plaça pour cinq ans dans l'atelier de Jean Gauffridi, et lui donna pour son trousseau une veste et deux chemises. Son maître, il est vrai, était tenu de le vêtir, loger et nourrir pendant tout le temps de son apprentissage[1].

57. — 1485-1493. *Sanari de Massues* (Massua), peintre-verrier d'Avignon, originaire du diocèse de Châlons (Haute-Marne).

Dans plusieurs actes, il est qualifié simplement du titre de verrier, bien qu'il fût peintre. Le 20 mai 1485, il loue une maison pour quatre ans dans la paroisse de Saint-Pierre, à raison de 2 florins de loyer par an, et quelques mois plus tard, il est caution de Jean Changenet dans l'engagement que ce peintre prend de faire un retable pour l'église paroissiale de Mazan.

Le 8 janvier 1490, Balthazar Parpaille le chargea de peindre les vitraux de la maison qu'il venait de faire construire à la rue Saint-Jean le Vieux, pour le prix de 3 gros et demi la palme carrée de verre blanc, et de 5 gros les verres de couleur. Massues devait représenter, d'un côté, les sibylles; et de l'autre, les armes de Parpaille environnées d'ornements[2].

Massues ne resta pas longtemps encore à Avignon; le 16 novembre 1492, il vendit à un maçon nommé Jean Tanerella une maison qu'il avait achetée dans la rue de la Grande-Fusterie, et le 1er février suivant, il habitait Carcassonne, d'où il envoyait, le 12 juillet 1493, une quittance de 13 florins à Laurent Villate, en déduction de la somme de 20 florins. Celui-ci lui avait acheté une partie de ses outils de verrier et avait payé sa dette par l'intermédiaire de Jean Changenet, avec qui Massues devait être intimement lié.

58. — 1485-1495. *Jean Changenet*, dit le Bourguignon, peintre d'Avignon, originaire du diocèse de Langres.

Nous connaissons de lui huit œuvres, dont la première en date est la peinture d'un retable en l'honneur de saint Celse et de saint Nazaire. Elle lui fut commandée par Amédée Tassil et

[1] Protoc. de Jean de Gareto, 1484, étude de Me Giraudy.
[2] Pièces justificatives, no 34.

Nazaire Villars, au nom des habitants de Mazan[1]. Malheureusement, le notaire chargé de la rédaction du prix fait s'en rapporte à un contrat préalable passé entre les parties et néglige d'en donner le texte, contrairement à l'usage[2]. Nous en sommes réduit à donner seulement le prix du retable, qui était de 200 florins, plus trois salmées d'annone et dix salmées de bon vin. La communauté de Mazan s'engageait en outre à procurer à Jean Changenet et à son ouvrier une maison et deux lits munis de leurs draps et de leurs couvertures, à condition que le peintre fournirait les couleurs et mettrait le tableau en place. L'ouvrage fut terminé le 11 février 1486, date à laquelle l'acte fut cancellé.

Il est probable que Changenet ne se fixa pas alors définitivement à Avignon, car nous le trouvons le 3 janvier 1490 à Bourg en Bresse, où il passe un contrat d'apprentissage avec Adam du Mont. Il n'était pas arrivé depuis longtemps dans cette ville, puisque le 15 février 1489, il recevait Claude Farneti dans son atelier d'Avignon; le 22 juin de la même année, il se mariait avec Antoinette Henrici, fille de Colin, marchand d'Avignon, et recevait le 6 juillet suivant les 150 florins promis en dot à sa femme, et son séjour n'y fut pas de longue durée. Le 9 mai 1491, il était de nouveau à Avignon et promettait à Françoise Ranguesii, supérieure de Saint-Praxède, de peindre un retable pour l'église de ce monastère.

Ce retable[3] devait représenter Notre-Seigneur Jésus-Christ en croix; au pied de la croix et à droite, la Sainte Vierge ayant à ses côtés Françoise Ranguesii, et saint Jean à gauche; plus loin, du côté de la Sainte Vierge, sainte Catherine, et du côté de saint Jean, sainte Madeleine. Sur le revers, Dieu le Père assis sur un trône, environné d'anges; et au sommet, à droite et à gauche, deux anges portant les instruments de la Passion. Sur le scabellon, l'artiste était tenu de peindre trois *hystoires :* au centre, la mise au tombeau; à droite, la descente de croix, et à gauche, la Résurrection; à chaque angle du scabellon, les armes de la supérieure du monastère. Ce retable devait être fini et posé avant les fêtes de Pâques pour le prix de 100 florins; le peintre eut terminé

[1] Mazan est un gros bourg situé à six kilomètres au sud-est de Carpentras.
[2] Pièces justificatives, n° 35.
[3] Pièces justificatives, n° 36.

l'ouvrage avant l'époque fixée et reçut le dernier payement le 23 janvier 1492.

Quelques jours avant, il avait acheté une maison contiguë à celle qu'il possédait déjà dans la rue de la Miraillerie. Le 8 février suivant, il entreprit un nouvel ouvrage et promit à Jacques Autard, prêtre de Valréas, de peindre un retable pour l'église paroissiale de cette ville[1]. S'il faut en juger par le prix (300 florins) et par les dimensions du scabellon (deux palmes sur onze), sur lequel Changenet devait peindre dix-huit personnages, ce retable était important; il est regrettable que le notaire, cette fois encore, s'en rapporte à un prix fait antérieur passé entre l'artiste et son client. Jacques Autard veut que le fond soit semblable à celui du retable de Saint-Sébastien, de l'église des Prêcheurs[2], et à celui de Sainte-Praxède; il oblige Changenet à le poser à ses frais, et même à le réparer si, par sa faute, il se fendille avant un an. Aucun accident ne survint, puisque l'ouvrage fini et posé fut payé le 25 mars 1493.

Changenet n'avait pas encore terminé le retable de Valréas qu'il se chargeait d'en peindre un autre pour Théobald Mace, prévôt de la cathédrale d'Uzès, et le 18 janvier 1493, il le confie à Bertrand Régis, curé de Saint-Siffret[3], et à Barthélemy Malabosco, laboureur de Valliguières[4], qui reconnaissent l'avoir reçu sans défaut et s'engagent à le porter à Uzès à leurs risques et périls.

Entre temps, mais nous ne savons à quelle date précise, Changenet s'était chargé de peindre les boiseries des orgues de Narbonne; il donne quittance d'un payement partiel le 14 juin 1492[5].

Le 30 avril 1493, Nicolas Mousseroni, prieur de Séderon[6], lui commande un retable de sept palmes de haut sur sept de large pour son église, et l'oblige à y peindre le sujet tracé sur un dessin; le notaire a négligé de nous apprendre quel était ce sujet. Tout ce que nous savons, c'est que le fond du retable était en or broché, que la peinture complète devait être payée 20 ducats d'or, et qu'elle fut terminée le 30 décembre 1494.

[1] Pièces justificatives, nº 37.

[2] Cette œuvre de Jean Changenet ne nous est connue que par une quittance.

[3] Village du département du Gard, qui dépendait autrefois du diocèse d'Uzès.

[4] *Ibid.*

[5] Les orgues de la cathédrale de Narbonne avaient été commandées à Nicolas Petit, facteur d'orgues d'Avignon.

[6] Pièces justificatives, nº 38.

Les nombreuses et importantes commandes qui sont faites à Changenet en si peu de temps prouvent qu'il jouissait d'une grande réputation; aussi les apprentis affluaient-ils à son atelier. Nous avons déjà vu Adam du Mont et Claude Farneti venir y apprendre les éléments de leur art, en 1489 et 1490; les années suivantes, Honoré Labe, Raymond Julhart et Jean de Nalde leur succèdent à peu d'intervalles. Mais ces élèves, une fois leur apprentissage fini, devaient revenir dans leurs pays, ou commencer la vie nomade, assez commune chez les artistes de ce temps. Malgré sa réputation, Changenet jouissait de la sympathie de ses collègues, et fut nommé, en 1492, bayle de la confrérie de Saint-Luc.

Il était déjà mort le 17 janvier 1495; car à cette date ses deux filles encore mineures louent sa boutique et sa maison de la rue Miraillerie au peintre Jean Grassi; celui-ci dut en même temps prendre sa succession; le 25 janvier 1499, en effet, il s'engage à terminer un tableau commencé par Jean Changenet pour l'église Sainte-Marie de Dijon; ce tableau avait été commandé par Nicolas Bonesseau, président de la cour des comptes de cette ville, le 5 janvier 1490[1]; il était déjà peint à moitié, lorsque la mort vint suspendre le travail de Changenet.

M. Achard[2], s'appuyant sur un texte d'après lequel Nicolas d'Ypres achète, le 24 janvier 1569, la maison de Changenet, a cru pouvoir en déduire que celui-ci avait vécu au moins jusqu'à cette époque. Voici le texte du document : *Nicolas de Ypre fuit laudatus de quodam hospicio... quod* FUIT *magistri Johannis Changenet;* il ne dit pas que la maison appartient à Changenet, mais qu'elle lui a appartenu. L'interprétation de M. Achard est d'ailleurs complètement en opposition avec les preuves évidentes que nous venons de donner plus haut.

59. — 1485. *Antoine Bolety* (*Bilhety*), enlumineur d'Avignon.

Le 12 août, il avait vendu un livre de matines et un livre d'étude (*liber studii*) sur parchemin à Antoine Margerii, argentier d'Avignon, pour la somme de 15 florins, et comme son client ne se hâtait pas de payer sa dette, il le fit mettre en prison. Cependant il eut

[1] L'acte fut passé, pendant le voyage que Changenet fit en Bourgogne, chez Me H. Bigolet, probablement notaire à Dijon.

[2] *Les Rues d'Avignon*, p. 28, et *les Peintres et les Sculpteurs du département de Vaucluse*, par M. Achard, p. 10.

bientôt pitié de lui et, le 7 novembre, permit de le relâcher, à condition qu'il serait payé au plus tôt[1].

60. — 1485-1504. *François Villate*, peintre et peintre-verrier d'Avignon, fils de Pierre.

Le 25 mai 1485, il se maria avec Jaquemine Besclet, originaire de Ponhac, au diocèse du Puy; sa fiancée reçut en dot 40 florins en meubles, ustensiles de maison et joyaux. Les joyaux ne devaient pas être bien luxueux, ni les meubles magnifiques. Les détails que nous avons sur sa vie sont fort peu intéressants, nous les résumerons en quelques mots.

Il fut le maître de François Thévenot, et eut quelques démêlés et même un procès en cour temporelle de Saint-Pierre[2] avec Bernardin Huet, peintre comme lui. Le tribunal donna raison à Villate et lui permit de prendre hypothèque sur les biens de son adversaire; mais Bernardin Huet fit lever l'hypothèque en lui payant 8 florins et 9 gros, somme à laquelle il avait été condamné par la cour.

Le seul ouvrage qui lui ait été confié est plutôt le travail d'un peintre en bâtiment que d'un artiste. Gabriel Fogasse, docteur de l'Université d'Avignon, le charge de peindre quelques appartements de sa maison (21 janvier 1501) et promet de le payer 4 deniers la canne de feuilles et 5 cartons la canne de cymaises[3]. Nous sommes loin des grandes œuvres que François Villate avait vues dans l'atelier de son père; il est probable qu'il avait peu profité de ses leçons et fut un peintre médiocre.

61. — 1486-1497. *Jacques (Jaumet) Monnier*, peintre d'Avignon.

Trois fois seulement nous avons trouvé son nom dans les nombreux volumes que nous avons parcourus, mais chaque fois nous avons eu la main heureuse. Le 11 mai 1486, Antoine Olivier, procuré de Malaucène; et Bertrand Dalmaciis, exécuteurs testamentaires de Nicolas de la Croix, négociant, originaire de Valence en Espagne, lui commandent la peinture d'un retable de sept palmes

[1] Protoc. de Guy de Tremulla, 1485, f° 40, étude de Me Reynaud.

[2] Cour de justice d'Avignon, ainsi appelée parce qu'elle avait son siège sur la place Saint-Pierre; elle dépendait directement du viguier, qui était le représentant du Pape comme seigneur temporel d'Avignon.

[3] Pièces justificatives, n° 39.

de large sur sept de haut, sans compter le revers et le scabellon[1]. L'artiste doit y représenter, au centre, la Sainte Vierge assise tenant l'Enfant Jésus entre ses bras et deux anges qui la couronnent; à droite, saint Nicolas, auréolé d'or, la crosse à la main, vêtu d'une chasuble à orfrois rouges, et à ses pieds, un *orans* à genoux habillé de gris; à gauche, sainte Catherine, couronnée d'or, vêtue d'un manteau rouge bordé d'azur sous lequel paraîtra une tunique blanche ornée de vermillon, ayant à ses pieds une femme à genoux habillée en Catalane; sur le scabellon à fond vert, la résurrection de Notre-Seigneur, la Sainte Vierge et saint Jean; sur le revers, à fond d'azur, l'image de Dieu le Père, vêtu de rouge, le diadème en tête, tenant à la main un globe d'azur, et sur les côtés des anges jouant de divers instruments de musique. Monnier s'obligeait à peindre ce tableau avec des couleurs à l'huile, pour la somme de 29 florins.

Le second document nous apprend qu'il avait acheté une maison dans la rue de la Lancerie. Dans le troisième, il promet à Gilles Lombard, prieur de Saint-Honorat de Lérins, de peindre un retable sur toile pareil à celui qu'on voyait alors dans la chapelle du collège du Roure[2]; les deux retables devaient avoir la même hauteur, la même largeur, les mêmes couleurs, le même scabellon avec quatre faits de la vie de saint Pierre, avec cette seule différence qu'au centre de celui de saint Honorat, le peintre s'oblige à représenter la Sainte Vierge, ayant d'un côté saint Pierre et saint Victor, et de l'autre saint Paul et saint Honorat[3].

62. — 1482-1491. *Étienne Bolety* (Voleti), peintre et enluminieur d'Avignon, originaire du diocèse de Troyes.

Le 2 janvier 1486, il paye 7 florins et demi à Ginot Balateti, pour six mois de loyer, et le 19 mars 1491, il doit 5 florins à Manuel Salveti, peintre de caisses (*pictor capsiarum*), à qui il avait acheté des feuilles d'or[4].

63. — 1487-1502. *Jean Grassi, dit de Pimont* (de Piémont), peintre d'Avignon, originaire d'Ivrée.

[1] Pièces justificatives, n° 40.

[2] Ce collège avait été fondé par le cardinal Julien de la Rovère (du Roure), premier archevêque d'Avignon, qui plus tard fut pape sous le nom de Jules II.

[3] Pièces justificatives, n° 41.

[4] Protoc. de Jean Tavani, 1491, f° 38, étude de Me Giraudy.

Le 22 septembre 1487, Dominique Panisse, riche bourgeois d'Avignon, traita avec Jean Grassi, pour le prix de 40 florins et d'un tonneau de vin rouge, de la peinture d'un retable qu'il voulait faire placer sur l'autel de la petite sacristie de sa chapelle dans l'église des Dominicains [1]. Grassi devait y peindre Notre-Seigneur en croix, la Sainte Vierge et saint Jean, et plus bas, saint Antoine de Padoue présentant à Notre-Seigneur Jésus-Christ Dominique Panisse à genoux, les mains jointes; sur le scabellon, les douze apôtres, et à chaque coin, les armes du donateur.

Dominique Panisse fut satisfait du travail de Jean Grassi et, le 12 août 1489, le chargea de peindre un autre retable, mais cette fois pour la chapelle qu'il venait de faire construire dans l'église des Dominicains [2]. A l'extérieur des volets, Jean Grassi devait représenter la Nativité de Jésus-Christ, l'Adoration des Mages, la Mort de la Sainte Vierge, et enfin l'Assomption, dont les dessins lui furent donnés par Dominique Panisse. A l'intérieur, il promet de peindre l'histoire de saint Antoine et ses cinq miracles; au sommet, Dieu le Père environné de chérubins et accompagné de quelques prophètes de chaque côté; enfin, sur le scabellon, cinq histoires du Saint Sacrement qui lui seront désignées. Il est tenu d'employer de bonnes et fines couleurs, de terminer le retable dans quinze mois à dater de la fête de l'Assomption, pour le prix de 300 florins en monnaie courante, plus un tonneau de vin payable aux vendanges suivantes. Il lui est expressément défendu d'entreprendre d'autres peintures avant d'avoir fini le présent ouvrage. Il était facile à son client de le surveiller, puisque Grassi s'était établi dans une maison contiguë à la sienne [3].

En 1490, Grassi reçoit 62 florins du trésorier municipal d'Avignon, en payement d'un retable qu'il avait peint pour l'Université. Où devait être placé ce retable? Quel en était le sujet? Nous n'en savons rien [4].

Le 24 mai 1494, Antoine de Comis, consul d'Avignon, instituait cette ville son héritière universelle, à condition qu'elle donnerait

[1] Pièces justificatives, n° 42.

[2] *Ibid.*, n° 43.

[3] Jean Grassi avait pris d'abord son logement dans la rue Miraillerie, où il retourna le 17 janvier 1495, quand il loua la maison et l'atelier de Jean Changenet.

[4] Archives municipales d'Avignon, n° 1844 provisoire. Notaires de la ville.

500 florins au chapitre de Saint-Didier pour la construction de son tombeau dans la chapelle du Bon-Ange. La ville accepta la succession, se chargea même de faire sculpter le tombeau, et en confia le soin à Ferrier Bernard [1], pour le prix de 450 florins. Quand celui-ci eut terminé son travail, les conseillers municipaux jugèrent que le tombeau n'était pas complet et qu'il fallait le faire peindre [2], et ils résolurent d'employer à cela les 50 florins qui leur restaient. Sur ces entrefaites, Jean Grassi s'offrit et promit au conseil de polychromer le tombeau pour 30 écus d'or, ce que les économes conseillers acceptèrent, si toutefois personne ne voulait le faire à meilleur compte. Aucun peintre ne vint se présenter, et le 24 novembre 1496, le contrat de prix fait fut passé entre Jean Grassi et la ville pour la somme indiquée ci-dessus [3]. Ce tombeau a été détruit, et l'on a installé un confessionnal à l'endroit où reposaient les cendres de ce bienfaiteur d'Avignon; les bases et le sommet orné de clochetons et de feuilles de chou sont restés debout et servent d'encadrement au confessionnal; la statue d'Antoine de Comis et deux statuettes de saints qui portent encore des traces de peinture ont été déposées au Musée.

Le 10 septembre 1498, les bayles de la confrérie de Notre-Dame d'Humilité, érigée dans l'église des Dominicains, traitèrent avec Grassi, moyennant 40 florins, de la peinture d'un retable où l'artiste devait représenter les trois Mages, saint Joseph, saint Simon, des rochers, des bergers, en un mot, tout ce qui était nécessaire dans un sujet semblable, en particulier le ciel constellé d'étoiles d'or [4].

Le dernier ouvrage auquel travailla Jean Grassi, d'après nos renseignements, fut le retable commandé par Jean Bonesseau, président de la Cour de Dijon, pour le maître-autel de l'église Sainte-Marie de cette ville, et laissé inachevé par Jean Changenet. Le panneau central était déjà peint [5], lorsque Nicolas Bonesseau chargea ce peintre d'y ajouter quatre vantaux et de les peindre tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les principaux sujets à repré-

[1] Nous espérons donner bientôt des renseignements intéressants sur cet artiste, qui paraît avoir été le sculpteur officiel de la ville à la fin du quinzième siècle.

[2] Ceci corrobore les arguments donnés par M. Courajod dans le mémoire publié dans le *Bulletin des antiquaires de France*, p. 292 et suiv., année 1888.

[3] Pièces justificatives, n° 44.

[4] Pièces justificatives, n° 45.

[5] Ce panneau central était peut-être l'œuvre de Jean Changenet.

senter étaient l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte et l'Assomption de la Sainte Vierge. Mais l'honnête tabellion chargé de rédiger le second contrat (celui qui fut passé entre le président Bonesseau et Grassi) a tellement confondu et mêlé l'intérieur et l'extérieur, le haut et le bas des vantaux, les sujets à faire par Grassi et ceux qui étaient déjà terminés par Changenet, qu'il nous a été impossible de saisir sa pensée [1]. Ce qui est très compréhensible, c'est que Nicolas Bonesseau promet pour ce travail 100 francs à Jean Grassi, et les frais de son voyage de Lyon à Dijon, où celui-ci doit venir dessiner le portrait de son client, de sa femme et de ses enfants ; enfin il l'oblige aussi à finir les vantaux avant un an et à les faire parvenir à ses frais à Lyon, à l'endroit qui lui sera désigné par Dominique de la Rovère, son représentant. Ce contrat fut passé le 25 janvier 1499 [2].

Il est probable qu'il eut le temps de terminer cet ouvrage. Cependant, le 21 mai 1501, il était malade depuis quelque temps, à bout de ressources et dans la misère; aussi les consuls, qui l'estimaient, lui accordèrent-ils un secours. Grassi fut profondément ému de leur charité, les en remercia et leur promit de prier Dieu de faire prospérer les affaires de la ville. Se releva-t-il de cette maladie? Nous ne le savons pas; mais il mourut le 11 décembre 1502 et fut enterré au cimetière de Saint-Agricol [3]. Le seul élève que nous lui connaissions est Antoine de Saint-Michel, qui était plutôt un ouvrier qu'un apprenti, puisqu'il recevait un salaire de 12 florins par an.

64. — 1482. *Jean de Burgo,* peintre de Vienne (Dauphiné).

Il est témoin dans un acte passé à Vienne en faveur de Louis Forbin, et n'a probablement pas exercé son art à Avignon [4].

65. — 1489. *Claude Farneti,* de Salins.

Il est ouvrier dans l'atelier Jean de Changenet et s'oblige, le

[1] Le premier prix fait (entre le président et Jean Changenet) nous aurait peut-être fait comprendre le second; il avait été passé chez Me H. Rigolet, probablement notaire à Dijon.

[2] Pièces justificatives, n° 46.

[3] Archives municipales d'Avignon, Registre des obits de Saint-Agricol. — L'inventaire des Archives municipales n'étant pas terminé, nous ne pouvons mieux indiquer la cote.

[4] Protoc. de Pierre de Ambianis, notaire de la ville, archives municipales d'Avignon, n° 1670 provisoire, f° 95.

15 février, à y travailler pendant deux ans, pourvu que son maître lui enseigne l'art de peindre, lui donne 2 florins par an et lui fournisse des souliers [1].

66. — 1490-1491. *Manuel Salati* (Salvati), originaire de Nice.

Il était peintre de caisses (*pictor capsiarum* [2]). En quoi consistait exactement cette profession et comment relevait-elle du domaine de l'art? Nous l'ignorons.

67. — 1490-1498. *Laurent Villate*, peintre et peintre-verrier d'Avignon, fils de Pierre.

Il quitta la maison paternelle en 1490 et vint établir son atelier dans la paroisse de Saint-Pierre, *à la rue qui va au marché*. Il paraît avoir été un peintre plus habile que son frère François, s'il faut en juger par les deux travaux dont nous avons trouvé les prix faits.

Le premier lui fut confié par Jean Grange, marchand d'Avignon, qui le chargea, pour la somme de 38 florins, de peindre un vitrail pour la chapelle du Saint-Sacrement d'une église dont le nom a été omis sur l'acte. La fenêtre qu'il fallait décorer était divisée par un meneau en deux parties; dans l'un, Laurent devait placer saint Jean-Baptiste et sainte Barbe, et dans l'autre, Dieu le Père et l'Annonciation de la Sainte Vierge, et au bas, le portrait du donateur et celui de sa femme [3].

Le 14 mars 1495, Laurent Villate traita avec le chapitre de Saint-Pierre de la confection d'un vitrail pour la chapelle du Brancas; il devait y peindre le mystère de la Visitation et encadrer les personnages dans des ornements d'architecture semblables à ceux qui étaient sur les autres vitraux de la chapelle [4]. Le prix était fixé à 100 florins payables par acomptes, et la dernière quittance fut donnée par Laurent le 17 mai 1497.

L'année suivante, ce peintre eut quelques difficultés avec Théobald Grobertat, cellerier, nous ne savons pour quelle cause; l'un et l'autre s'en rapportèrent au jugement de deux arbitres et mirent pour clause que celui qui n'accepterait pas leur décision serait

[1] Protocole de Guillaume Morelli, 1489, f° 36, étude de Me Giraudy.
[2] Protocole de Jean Tavani, 1490, étude de Me Giraudy.
[3] Pièces justificatives, n° 47.
[4] Pièces justificatives, n° 48.

condamné à payer 25 florins d'amende, dont une moitié serait donnée à son adversaire, et l'autre consacrée à la construction du clocher de Saint-Pierre. Le dernier renseignement que nous ayons sur Laurent Villate porte la date du 20 mars 1498. Il n'a pas d'autre intérêt que celui de nous apprendre que la femme de Laurent s'appelait Miracle.

68. — 1491. *François Thevenot,* de Romans.

Le 17 mai, il entre comme apprenti dans l'atelier de François Villate à l'âge de dix-sept ans, s'engage à y rester trois ans, à condition que son maître lui donnera 3 florins à la fin de son apprentissage, et promet de faire ratifier son contrat avant trente jours par Jeanné Bergier, sa mère [1].

69. — 1492. *Jacques de Bayonne,* peintre d'Avignon.

Le 25 février, il confie 100 florins à Jean Changenet, peintre comme lui, et le surlendemain, il est témoin du testament d'Olivier Morand, dont il sera question plus bas.

70. — 1492. *Honoré Labe,* originaire de Nice, apprenti chez Jean Changenet [2].

71. — 1492. *Sericius Columbi,* verrier (*verrerius*).

Il ne porte que ce simple titre sur un contrat de donation faite en sa faveur. Nous l'inscrivons pourtant sur cette liste, parce que beaucoup de peintres-verriers n'ont souvent pas d'autre qualificatif [3].

72. — 1492. *François Sybaud,* peintre et peintre-verrier d'Avignon, originaire d'*Heyrac ?* au diocèse de Vienne [4].

Nous avons sur ce peintre deux actes qui prouvent ce que nous venons d'avancer en note ; dans le premier, Sybaud loue une maison à Jean de la Canal, fustier dans la rue de la Fromagerie-Antique, et est appelé *verrerius;* le 26 septembre de la même année, un de ses parents le nomme son procureur, et le notaire nous dit que Sybaud était *pictor*.

[1] Protocole de Jean de Gareto, 1491, étude de Me Giraudy.

[2] Protocole de Barthélemy Gaufredy, 1492, fo 122, étude de Me Gras.

[3] Les *verrerii* pouvaient être peintres-verriers, marchands ou fabricants de verre; nous avons inscrit dans ce mémoire seulement ceux qui n'étaient ni marchands, ni fabricants; ainsi nous en avons exclu les Ferry, qui furent les grands fabricants de verre de Provence depuis la fin du quinzième siècle presque jusqu'à a Révolution, et auxquels les auteurs de monographie attribuent toutes les verrières de notre région, quoiqu'ils n'aient peut-être jamais peint un vitrail.

[4] Protocole de Jean Tavani, 1492, étude de Me Giraudy.

73. — 1492. *Adam du Mont.*

Par un contrat passé le 3 janvier 1490, chez M. P. Ginot, notaire à Bourg en Bresse, Adam du Mont, âgé de vingt ans, s'était engagé à rester quatre ans comme apprenti dans l'atelier de Jean Changenet, et ce contrat avait même été ratifié par Antoine le Moyturier[1], qui devait être le parent ou le tuteur de du Mont. Celui-ci n'en prit pas moins la fuite de la maison de Changenet, et ce ne fut qu'après de longues recherches qu'il fut pris, jeté en prison et condamné à payer une amende à son maître. Enfin, le 22 novembre 1492, il promit de donner 18 livres tournois à Changenet pour l'indemniser du tort qu'il avait pu lui causer[2].

74. — 1492. *Olivier Morandi,* peintre du Pont-Saint-Esprit[3].

Il avait probablement entrepris à Avignon quelques travaux considérables et s'était logé dans la maison de Jean Gauffridi, son collègue, quand il fut gravement malade et fit son testament. Il y demandait à être enseveli dans la chapelle de la confrérie de Saint-Luc dont il était membre, et léguait 12 florins pour la réparation de cette chapelle. Morandi n'était pas marié, puisqu'il laissa tous ses biens à Jean, Humbert et Gillebert Morandi, ses frères, et à Catherine sa sœur, à l'exclusion de Denise et Jeanne, ses deux autres sœurs, à qui il donne 5 sous seulement. Notons en passant un legs de 15 florins qu'il fit à son hôte, Jean Gauffridi, à condition que celui-ci en donnerait 6 à la confrérie de Saint-Luc. Ses exécuteurs testamentaires furent Jean Changenet, peintre, et Pierre Perrozetti, fabricant de cartes, tous deux bayles de la confrérie de Saint-Luc.

75. — 1492. *Olivier Bon ami,* enlumineur d'Avignon, originaire de Paris.

Il est témoin du testament d'Olivier Morandi[4].

76. — 1492. *Pierre Mauricii,* enlumineur d'Avignon, originaire de Paris.

Témoin du même testament.

77. — 1492. *Raymonet Julhart,* fils de Jean et de Jeanne de

[1] Nous avons des documents intéressants à publier sur cet habile sculpteur du moyen âge.

[2] Protocole d'André de Villa, 1492, f° 302, étude de Me Giraudy.

[3] Protocole d'André de Villa, 1492, f° 183, étude de Me Giraudy.

[4] Protocole d'André de Villa, 1492, f° 183, étude de Me Giraudy.

Narbonne, entre à l'âge de douze ans dans l'atelier de Jean Changenet et promet d'y rester six ans complets, de ne pas livrer les secrets de son maître, etc. ; de son côté, Changenet s'engage à le nourrir, à le vêtir et à lui apprendre son art [1].

78. — 1492. *François,* verrier d'Allemagne, témoin du testament de Sanari de Massues.

79. — 1493. *Jean de Nalde*, peintre, originaire de Namaret (?) au diocèse de Callahorra (Castille).

Le 3 novembre 1493, il entre pour trois ans dans l'atelier de Jean Changenet, à raison de 15 florins de traitement; le contrat ne dit pas si cette somme est le gage d'un ou de trois ans, mais cette clause du contrat, malgré son ambiguïté, prouve que Jean de Nalde était plutôt un ouvrier qu'un apprenti [2].

80. — 1493-1506. *Robert de Rubella*, enlumineur d'Avignon, originaire de Paris.

Il est longtemps fixé à Avignon, où il prend un apprenti, le 23 novembre 1493, achète une maison dite du Cheval Vert, le 26 février 1501, se marie avec Louise de la Molhe le 2 décembre 1502 [3]. Les enlumineurs n'avaient pas, comme les peintres, de relations aussi fréquentes avec les notaires pour les affaires de leur art.

81. — 1493-1495. *Simon Bonabuti*, enlumineur, originaire de Sanilhac (Gard).

A l'âge de dix-huit ans, il entra dans l'atelier de Robert de Rubella et promit d'y rester deux ans pour y être instruit *in arte illuminacionis et ystoriarum.* Le contrat, passé le 25 novembre 1493, ne devait avoir tout son effet qu'à dater de la fête de Noël, si, avant cette époque, Simon était mécontent de son maître ou *vice versa,* l'engagement serait annulé. Il n'en fut pas ainsi, et l'acte ne fut cancellé que le 22 février 1495 [4].

82. — 1494. *Antoine de Saint-Michel,* peintre, originaire du diocèse de Valence.

A l'âge de vingt-deux ans, il s'engage en qualité d'ouvrier dans l'atelier de Jean Grassi pour la somme de 12 florins d'or d'Utrecht par an et promet d'y rester deux ans, à condition que

[1] Protocole d'André de Villa, 1492, f° 306, étude de Me Giraudy.
[2] Protocole de Guillaume Morelli, 1493, f° 230, étude de Me Giraudy.
[3] Protocole de Jean Pelletier, 1501, étude de Me Giraudy.
[4] Protocole de Guillaume Morelli, 1493, f° 266, étude de Me Giraudy.

son maître lui fournira en outre le logement et la nourriture[1].

83. — 1495-1497. *Bernard Huet*, peintre d'Avignon, originaire de ce diocèse.

Il nous est connu par un procès qu'il eut avec François Villate dont nous avons parlé plus haut.

84. — 1496-1498. *Guillaume Guillermin*, peintre d'Avignon.

Le 11 novembre 1496, il fait faire un inventaire des biens de ses neveux et pupilles, et le 6 février 1498, il reçoit 25 florins en payement des portes du retable de Notre-Dame d'Humilité[2]. Cette quittance nous dit que le prix fait fut contracté chez Me Giraud David; malheureusement les minutes de ce notaire n'existent plus.

85. — 1498-1499. *Jean Goma* dit *de Langres*, peintre, originaire et habitant d'Avignon.

Le 1er mars 1498, il assiste comme témoin à la donation d'un verger, faite par François Laurana à sa fille Maragda, et le 25 avril 1499 il loue avec Philippe Garcin[3], peintre comme lui, une maison sise sur la place Saint-Pierre[4].

86. — 1499-1510. *Nicolas Grison*, peintre d'Avignon, originaire de Tulle.

En octobre 1499, il loue une chambre au logis de Saint-Georges, et le 20 mars 1510, il peint la maison de Dominique Cambi; mais son travail est l'ouvrage d'un simple décorateur et non d'un artiste. Si nous l'avons maintenu dans ce mémoire, c'est que l'on confiait quelquefois une besogne pareille à de véritables peintres.

87. — 1500-1501. *Paquerio le Bruni*, peintre.

Philippe Garcin, qui l'avait occupé dans son atelier et lui devait 2 écus d'or de salaire, lui fait une obligation le 17 novembre 1500 et s'en libère le 24 février de l'année suivante.

L'abbé Requin,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Avignon.

[1] Protocole de Jean Tavani, 1494, étude de Me Giraudy.

[2] Protocole de Jean de Gareto, 1498, fo 145, étude de Me Giraudy.

[3] Philippe Garcin et Nicolas d'Ypres vinrent se fixer à Avignon dans les dernières années du quinzième siècle, mais ils y travaillèrent surtout pendant la première moitié du seizième siècle. Aussi nous ne parlons d'eux que pour mémoire; nous nous réservons de nous occuper de leurs œuvres dans nos *Documents inédits sur les peintres du seizième siècle.*

[4] Protocole de Jean de Ulmo, 1499, fo 136, étude de Me Giraudy.

NOMS DES ARTISTES D'AVIGNON

QUI SONT CITÉS DANS LE PRÉCÉDENT TRAVAIL [1].

Peintres.

Barre (Bertrand de la), 8.
Barre (Jean de la), 40.
Barre (Pierre de la), 18.
Barthélemy (Guillaume), 14.
Bayonne (Jacques de), 69.
Bilhety (Jacques), 25.
Boleti (Étienne), 62.
Boytet (Jean), 52.
Broudetti (Pierre), 38.
Bruni (Paquerio le), 87.
Burgo (Jean de), 64.
Catz (Arnolet de), 11.
Changenet (Jean), 58.
Charonton (Enguerr.), 20.
Colin (Jean), 32.
Cort (Jean de la), 34.
Dombetti (Albéric), 17.
Dombetti (Guillaume), 10.
Dombetti (Jacques), 22.
Dombetti (Jean), 23.
Estremberc (Jacques d'), 27.
Farnety (Claude), 65.
Fornery (Jacques), 33.
Froment (Nicolas), 43.
Gauffredi (Jean), 49.
Georges, 28.
Goma (Jean), 85.
Grabusetti (Denis), 46.
Grabusetti (Philippe), 47.
Grabusetti (Thomas), 24.
Grasselli (Étienne), 9.
Grassi (Jean), 63.
Grison (Nicolas), 86.
Guillermin (Guillaume), 84.
Hermen (Mermet), 41.
Hertsnabel (Jean), 6.
Huet (Bernard), 83.
Iverni (Jacques), 12.
Jufhard (Raym.), 77.
Labe (Honoré), 70.
Lagnes (Laurent de), 30.
Monier (Jacques), 61.
Mont (Adam du), 73.
Morandi (Olivier), 74.
Morelli (Jean), 53.
Nalde (Jean de), 79.
Pacaud (Martin), 45.
Pierre (Maître), 13.
Rane (Christophe), 26.
Rascleti (Simon), 54.
Ricard (Barthélemy), 36.
Salati (Manuel), 66.
Saint-Michel (Antoine de), 82.
Sybaud (François), 72.
Tavernery (Armand), 31.
Thévenot (François), 68.
Thomassy (Jacquet), 56.
Trente sous (Guillaume), 37.
Villate (François), 60.
Villate (Laurent), 67.
Villate (Pierre), 29.

[1] Les chiffres qui suivent les noms sont les numéros d'ordre inscrits dans ce mémoire.

Peintres-verriers.

Alandrian (Pierre), 51.
Barre (Jean de la), 40.
Belez (Bertrand de), 3.
Bonis (Barthélemy), 39.
Colombi (Sericius), 71.
Catz (Arnolet de), 11.
Dombetti (Albéric), 17.
Dombetti (Guillaume), 10.
Dombetti (Jacques), 22.
Fornery (Jacques), 33.
François, 78.
Froment (Nicolas), 43.
Gauffridi (Jean), 49.
Hermen (Mermet), 41.
Lagnes (Laurent de), 30.
Laureati (Jean), 15.
Laussani (Pierre), 1.
Massues (de), 57.
Pacaud (Martin), 45.
Redoni (Raymond), 2.
Ricard (Barthélemy), 36.
Salomonis (Jean), 44.
Sybaud (François), 72.
Thomassy (Jacquet), 56.
Thevenot (François), 68.
Villate (François), 60.
Villate (Laurent), 67.
Villate (Pierre), 29.

Enlumineurs.

Alain, 16.
Balateti (Ginot), 42.
Bollety (Antoine), 59.
Bollety (Étienne), 62.
Bonabutti (Simon), 81.
Bonami (Olivier), 75.
Bondinelli (Jean), 7.
Gastelli (Guillaume), 50.
Mauricii (Pierre), 76.
Planis (Jean de), 21.
Prepositi (Nicolas), 35.
Rubella (Robert de), 80.
Sancii (Michel), 19.
Toulouse (Bernard de), 4.
Toulouse (Marie de), 5.
Toysie (Colin de), 48.
Trubert (Georges), 55.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

N° 1. — Jean Hertsnabel.

Pacta inita inter religiosum virum dominum Isnardum Mastini ordinis predicatorum et Jacobum de Solario de Ast, nomine et vice Catherine de Moyne, relicta domini Petri Monachi, ex una; et Johannem Hertsnabel, canonicum Hinangiensem Argentinensis diocesis.

Anno quo supra (1377) et die VI mensis aprilis, dictus Johannes convenit et promisit dictis domino Isnardo et Jacobo nominibus quibus supra presentibus ac michi notario, etc., facere et depingere quoddam

retabulum de quinque peciis cum ciboris (?) et incisuris de bonis et finis coloribus et auro fino cum suis ymaginis (*sic*) et adhuro ultramarino, videlicet cum ymagine beate Marie Virginis et super ipsam, crucifixum; a latere dextro, beatum Johannem evangelistam cum ymagine beate Catherine; et a latere sinistro, ymagines beatorum Petri et Pauli; et in tabula extremâ dextrâ, Mariam Magdalenam et Stephanum; et in alio latere extremo sinistro, Johannem Baptistam et sanctum Secundum cum ymaginibus domini Perrini et domine Catherine predictorum in locis suis; et in superioribus partibus tabularum, IIII^or^ evangelistas.

Et hoc, suis dicti Johannis ipsius sumptibus et expensis hinc ad festum sancti Petri intrantis Augusti pro precio et nomine precii centum et decem florenorum auri de regina solvendorum per has solutiones, videlicet de presenti, quinquaginta florenos auri, et residuos pro rato prout operabitur.

Quos quidem, etc... De quibus...

Actum Avinione in apotheca draperie Johannis Sepnonis, etc. [1].

N° 2. — Guillaume Dombetti.

Pacta de faciendo victrinas pro conventu Celestinorum de Lucemburgo avinionensium.

Die XV Marcii (1448) magister Guilhelmus Dombeti pictor et victriarius civis et habitator Avinionis pactum fecit et promissionem fratri Micaeli Gardeti procuratori seu yconomo dominorum prioris et conventus Celestinorum de Lucemburgo avinionensium presenti, stipulanti et recipienti pro dicto conventu de faciendo quatuor vitrinas in parte nova capelle beati Petri de Lucemburgo, videlicet, a quolibet latere duas, et in qualibet dictarum vitrinarum depingere duo arma sive scuta cum armis de quibus ipsis Celestinis placuerit, de bono et sufficienti vitro, secundum formam et modum aliarum duarum proximarum... ibidem formatarum; et primas duas facere et campere in croseria primo coperta infra unum mensem post instans festum Pasce domini, et reliquas duas infra unum alium mensem postea subsequentem.

Et hoc, pro precio trium grossorum et duodecim denariorum pro quolibet palmo quadrato, in cujus quidem precii seu laboris diminucionem dominus magister Guilhelmus confessus fuit se habuisse a predicto pro arris et pagis, videlicet triginta sex florenos et quinque grossos monete currentis in triginta tribus ligaminibus vitri ad racionem XIX grossorum pro quolibet ligamine, quam vitri quantitatem dictus magister Guilhelmus

[1] Protocole Bassinelly, 1377, f° 39, Me Vincenti.

confessus fuit se habuisse ab eodem procuratore bonam, sufficientem et mercabilem, de quo ipsum conventum quittavit, etc.

Et vice versa dominus frater Micael promisit sibi magistro Guilhelmo solvere residuum dicti precii et laboris pro rata seu quota operis quod idem magister Guilhelmus ministrabit.

Promiserunt... Pro quibus...

Actum Avinione super cymiterium dictorum Celestinorum ante representationem passionis Christi presentibus, etc...[1].

N° 3. — Guillaume et Albéric Dombetti.

Tradicio ad precium factum picturarum necessariarum in opere fusterie palacii episcopalis Avinionis.

Anno et die predictis (3 nov. 1457), constitutus reverendus pater dominus Oliverius Nobleti, vicarius reverendissimi cardinalis et episcopi Avinionis, tradidit ad precium factum provido viro Alberico Dumbeti, pictori de Avinione, filio magistri Guillelmi Dumbeti, pictoris, civis et habitatoris Avinionis, ibidem presenti pro se et dicto magistro Guillelmo ejus patre absenti, stipulanti et per quem omnia infrascripta idem Albericus promisit facere ratificari, videlicet ad faciendas picturas necessarias in opere fusterie predicti palacii episcopalis in hunc qui sequitur modum :

Et primo, dictus Albericus promisit nomine suo et nomine sui patris facere dictas picturas bene et decenter, videlicet quamlibet canam de simassis[2] juxta formam per eumdem dominum vicarium ibidem sibi monstratam et quam idem dominus vicarius habet, videlicet pro quatuordecim patacis pro qualibet cana.

Item facere bugetos necessarios cum armis et aliis necessariis pro qualibet cana sex patacos.

Item promisit facere et pingere folia omnia necessaria bene et decenter pro triginta grossos pro quolibet miliari.

Quaquidem opera picture idem Albericus, nominibus quibus supra, promisit facere bene et decenter ac citus quam poterit et taliter quod deffectio ipsius fusterii non perdant eorum tempus.

Et vice versâ, dictus dominus vicarius promisit eidem Alberico solvere et satisfacere eisdem magistris Guillelmo et Alberico patri et filio de dictis simassis, bugetis et foliis ad racionem predictam facto dicto

[1] Protocole Jean Morelli, 1448, f° 101, Me Giraudy.
[2] Cymaise.

opere et, illo completo, illud quod remanebit ad solvendum solvere.

Quasquidem.....

Acta fuerunt hec Avinioni infra curiam episcopalem Avinionis, etc. [1].

N° 4. — Albéric Dombetti.

Anno quo supra Domini millesimo quadringentesimo quinquagesimo octavo et die XIII mensis octobris, constitutus reverendus pater dominus Oliverius Nobleti, decretorum doctor, vicarius generalis reverendissimi cardinalis et episcopi Avinionis gratis etc., tradidit ad precium factum, videlicet ad faciendas omnes et singulas verrerias fenestrarum aularum, camerarum, capelle et omnes alias necessarias quas idem dominus vicarius facere fieri voluit in dicto palacio episcopali cum pactis et modis sequentibus :

Et primo, fuit de pacto quod dictus Albericus teneatur et debeat facere dictas verrerias necessarias bene et decenter, et providere de vitris, plumbo et aliis in dicto opere necessariis, exceptis bandis ferreis in dictis fenestris et verreriis necessariis, de quibus idem dominus vicarius debet providere; et quod dictus Albericus debeat dictas verrerias quascumque sufficienter bordonare, et in qualibet verreria arma dicti domini cardinalis facere.

Item eciam idem Albericus debeat verrerias capelle eciam bene et decenter facere, et, in illis, aliquas ymagines Sanctorum sibi per eumdem dominum vicarium designandas cum armis facere et ponere.

Item quod dictus dominus vicarius debeat solvere eidem Alberico et Albericus debeat ab eo habere pro quolibet palmo dictarum verreriarum quatuor grossos monete currentis in Avinione.

Item fuit de pacto quod ipse Albericus debeat hujusmodi verrerias statim incipere et semper continuare donec fuerint facte in suis locis necessariis.

Et... idem magister Albericus confessus fuit habuisse a dicto domino vicario ibidem presenti in diminutionem dictorum operum, videlicet XX scuta auri cugni Francie, prout ibidem ille realiter habuit et recepit ab eodem domino vicario nomine dicti domini cardinalis et episcopi solventis; sic et taliter quod fuit contentus et eumdem vicarium quo supra nominatum quittavit, etc...

Et vice versa prefatus dominus vicarius promisit eidem Alberico de dictis operibus bene et sufficienter satisfacere.

Quodquidem, etc...

Acta fuerunt hec Avinione in dicto palacio episcopali presentibus, etc... [2].

[1] Protocole Jean Lorini, 1457, f° 328, Me Tracol.

[2] Protocole Jean Lorini, 1458, f° 108, Me Tracol.

N° 5. — Albéric et Jacques Dombetti.

Regestrum instrumenti nobilis Nicolai de S^to Martino contra Albericum Dombeti.

In nomine Domini; Amen.° Anno Incarnationis ejusdem Domini MCCCCLIX et die sexta mensis Augusti, regnante, etc..., noverint universi... quod nobilis vir Nicolaus de S^to Martino, de Arelate, gratis, etc., motus devotione erga capellam quam ipse hedificari fecit in ecclesia venerabilis conventus fratrum Carmelitarum hujus civitatis Arelatis ad honorem omnipotentis Dei ejusque pie virginis Marie genitricis, totiusque celestium servorum, dedit ad faciendum Alberico Dombeti, pictori Avinionis presenti et Jacobo Dombeti ejus fratri absenti, mihique notario infrascripto, etc... videlicet unum retaule in capella predicta sub hiis pactis habitis et conventis inter dictum nobilem Nicolaum ex una, et dictum Albericum, nomine suo et dicti fratris ex alia partibus; etc...

Primo fuit de pacto quod dicti fratres tenebuntur dictum retaule facere de bonis fustibus de albâ bene decicatâ altitudinis sex palmorum cum dimidio et longitudinis quam habet altare dicte capelle parvum plus ab utroque capite altaris et dictum scabellum eciam de dicta fusta altitudinis unius palmi et medii, et longitudinis altaris ita quod dictum retaule sit circumcirca revestitum bene et debite ut convenit.

Item plus fuit de pacto expresso inter dictas partes, validâ et mutuâ stipulatione corroborato et confirmato, quod dicti fratres tenebuntur campum dicti retaule de fino auro bene et sufficienter, excepto *de placo de bordura* [1], deaurare, faciendo in eodem retaule duas ymagines, unam videlicet de beate Virgine Maria bene et debite de fino azuro et vestita desubtus de panno aureo cum finis coloribus; et aliam ymaginem de D^no N^tro Jesu Christo in modum in quo apparuit die Paschatis domine nostre Virgini Marie, vestitum de finis coloribus, dicens : *Salve, Sancta Parens* ut decet; faciendo arma sua et in cœlo dicti retaule depictent ymaginem Dei Patris bene et decenter ut convenit.

Item plus fuit de pacto, etc., quod dicti fratres tenebuntur dictum scabellum bene et debite de bonis et sufficientibus coloribus et finis facere faciendo in medio dicti scabelli ymaginem sancti Sebastiani de bonis et finis coloribus, et in parte in qua erit depicta ymago sancti Antonii presentabit ymagines tam personne ipsius Nicolai et quinque filiorum, et in parte in qua erit depicta ymago sancti Sebastiani depinget

[1] Nous ne voyons pas bien quel serait le sens de ces mots, à moins qu'ils ne signifient l'épaisseur du cadre.

formam nobilis Jannone ejus quondam uxoris cum quinque filiabus indutis de bonis et sufficientibus coloribus, et campum dicti retaule facient et facere tenebuntur de auro fino.

Item fuit de pacto quod dicti fratres tenebuntur facere vitra ejusdem fenestre que est supra voutam dicte capelle faciendo in eisdem vitris duas ymagines, videlicet sancti Francisci et sancte Clare cum armis ipsius de Sancto Martino bene et debite de bonis et sufficientibus coloribus.

Item fuit de pacto quod dictus de S^to^ Martino tenebitur dare ipsis fratribus prout et dare ac solvere promisit pro dicto opere sic fiendo septuaginta tres florenos solvendos, incontinenti viginti florenos et residuum dum opus predictum completum fuerit.

Item fuit de pacto, quod dicti fratres tenebuntur dictum retaule completum reddere una cum dictis vitris hinc ad festum carnis privii proxime futurum et illud apportare et apponere in loco in quo reponi debet suis dictorum fratrum expensis, exceptis de craponis[1] ferri, quos craponos tenebitur ipse nobilis Nicolas facere fieri suis expensis,

Promittentes, etc.

Actum fuit hoc Arelate in operatorio mei notarii infrascripti[2].

N° 6. — Pierre de la Barre.

Tradicio ad faciendum unum retabulum pro nobili et potenti viro domino Johanne Quiquerani, milite de Arelate.

Anno quo supra Domini MCCCCXLI° et die XVIII mensis maii constitutus prefatus Johannes Quiquerani, gratis, etc., tradidit ad faciendum et pactum de faciendo fecit proinde viro magistro Petro de la Barra, pictori ibi presenti, etc., et ipse magister Petrus recepit et facere promisit eidem domino Johanni, videlicet unum retabulum alias retaule longitudinis unius canne et altitudinis sive latitudinis sex palmorum, bonum et sufficiens, munitum auro batuto in suis necessitatibus, in quo sunt depicte ymagines sequentes : videlicet ymago Nostre Domine de Consolacionis cum suis parvis figuris et ymaginibus necessariis et debitis, videlicet, in medio et in parte dextrâ, ymago beati Johannis Baptiste representans ymaginem ipsius domini Johannis existentis in suâ cotâ armorum, ut moris est; item a parte sinistrâ, ymago beate Marie Magdalenes ymaginem uxoris dicti domini Johannis representans in formâ.

Quod retabulum sive retaule idem magister Petrus facere promisit hinc

[1] Crampons.

[2] Protocole de Jacques Girardi, étendues VV, f° 28, Me Reynaud. — L'acte a été fait en l'étude de Me C. Raymundi et transcrit ensuite par J. Girardi.

et per totum mensem augusti proxime futuri; et hoc, pro precio et nomine precii XXX florenorum monete currentis in Avinione, de quibus idem magister Petrus confessus fuit habuisse a dicto domino Johanne decem florenos, etc.; et residuum prefatus dominus Johannes solvere promisit eidem magistro Petro, facto et completo dicto opere.

Pro quibus, etc.

Actum Avinione... [1].

N° 7. — Enguerrand Charonton et Pierre Villate.

Pactum de pingendo unum retabulum pro conventu Celestinorum de Luxemburgo Avinionis.

Die XVI Februarii (1452), Enguerandus Quarton, diocesis Laudunensis habitator (Avinionis) et Petrus Vilate Lemovicensis diocesis pictores, socii in hac parte ambo simul et eorum uterque in solidum promiserunt et pactum fecerunt fratribus Micael Gardeti et Petro Chalmelli, celestinis procuratoribus seu sindicis et yconomis prioris et conventus monasterii Celestinorum avinionensium, presentibus et stipulantibus vice et nomine nobilis Petri Cadardi, domini de Thoro, diocesis Cavallicensis, se facturos et depicturos hinc ad festum sancti Johannis Baptiste proxime futurum, unum retabulum cum suo scabello pro ponendo super altare capelle ipsius domini de Thoro per suos progenitores noviter constructe in capella magna beati Petri de Luxemburgo, altitudinis quatuor palmorum, incluso dicto scabello unius palmi simplicis et alios secundum proporcionem ipsius retabuli a superficie altaris usque ad talutum fenestre exclusive, latitudinis ipsius altaris; et illud depingere bene et fideliter cum sufficienti fundamento seu affiziis debitis et convenientibus cum campo aureo ex auro fino puro brunito, et in medio, ymaginem gloriose virginis Marie cum mantello coloris lazuli puri de acre sufficientis et fidelis, que ymago communiter appellatur nostra domina de Misericordia; et in latere dextro, sanctum Johannem Baptistam tenentem sive presentantem figuram domini Johannis Cadardi, patris ipsius domini de Thoro; et a latere sinistro, sanctum Johannem evangelistam presentantem matrem ipsius domini de Thoro; et dictas ymagines bene depingere de bonis auro et lazulo de acre ac certis coloribus pertinentibus et condecentibus ad dictas ymagines et ad decoracionem pro precio trigenta scutorum auri novorum.

Casu vero quo dictum retabulum bene et notabiliter factum ad dictum et placitum dominorum prioris et procuratorum celestinorum, dicti procu-

[1] Protocole de Jean Lorini, 1441, f° 131, M° Tracol.

ratores promiserunt facere tradi ipsis pictoribus ultra predictum precium alia quinque scuta auri similia, in cujus precii diminutionem dicti pictores recognoverunt se habuisse a dictis procuratoribus prout habuerunt ibidem realiter per manus dicti fratris Micaëlis, videlicet decem scuta auri de quibus fuerunt contenti. Quittaverunt, etc...

Et dicti procuratores promiserunt quo supra nomine solvere ipsis pictoribus alia decem scuta quum opus erit deauratum et reliqua decem scuta post opus completum.

Pro quibus, etc.

Actum Avinione, etc. [1].

N° 8. — Enguerrand Charonton.

Pactum de pingendo unum retabulum pro domino Johanne Montanhacii, presbitero.

Die XXIIII aprilis (1453), magister Enguerandus Quarton, diocesis Laudunensis, pictor habitator Avinionis pactum fecit et conventionem dicto domino Johanni de Montanhacii, presenti stipulanti et recipienti, de pingendo unum retabulum sub modo, forma et comprehensione contentis et expressis in quodam papiri cedula articulata quam michi tradiderunt in romancio scriptam, cujus tenor sequitur et est talis:

S'ensuit l'ordonnance du retable que messire Jean de Montagnac fait faire par maistre Enguerrant paintre pour mettre en l'église des Chartreux de Villeneufve lez Avignon en lautier de la sainte ciuté.

Premierement y doit estre la forme de paradis et en ce paradis doit estre la sainte Trinité, et du Pere au Fils ne doit avoir nulle difference, et le Saint Esperit en forme d'une colombe et Nostre Dame devant selon qu'il semblera mieulx audit maistre Enguerrand; à laquelle Nostre Dame, la Sainte Trinité mettra la couronne sur la teste.

Item les vestemens doivent estre riches; celui de Nostre Dame doit estre de drap de damas blanc figuré selon l'adviz dudit maistre Enguerrant et alentour la saincte Trinité doivent estre Chérubins et Séraphins.

Item du cousté de Nostre Dame doit estre l'ange Gabriel avec certaine quantité d'anges, et de l'autre cousté saint Michel aussi avec aucune quantité d'anges selon qu'il semblera mieux audit maistre Enguerrand.

Item de l'autre part, saint Jehan Baptiste avec autres patriarches et prophètes selon l'adviz dudit maistre Enguerrand.

Item du cousté droit doivent estre saint Pierre et saint Paul avec certaines quantités d'autres apostres.

[1] Protocole de Jean Morelli, 1452, f° 25, M° Giraudy.

Item, cousté saint Pierre doit estre ung pape martir auquel l'ange tiendra la tierre sur la teste, ensemble saint Estienne et saint Laurens en habits de diacres cardinaulx avec aussi d'autres saints martirs a l'ordonnance dudit maistre.

Item du cousté saint Jehan Baptiste seront les confesseurs, c'est assavoir saint Grégoire en la forme d'un pape comme dessus et deux sains cardinaulx, ung vieil et ung jeune, et saint Agricol et saint Hugue évesques (Sainst Hugue en habit de chartreux), et aultres sains selon l'adviz dudit maistre Enguerrand.

Item du cousté saint Pierre doit estre sainte Caterine avec certaines autres vierges selon l'adviz dudit maistre Enguerrand.

Item la part saint Jehan Baptiste la Madelene et les deux Maries Jacobi et Salomé chacune d'icelles tenant ès mains ce que tenir y doit, ensemble autres vefves selon l'adviz dudit maistre Enguerrand.

Item doit avoir en paradis dessus dit de tous estas du monde a l'ordonnance dudit maistre Enguerrand.

Item dessus [1] ledit paradis doit estre le chiel auquel sera le soleil et la lune selon l'adviz dudit maistre Enguerrand.

Item après le chiel, le monde auquel se doit monstrer une partie de la cité de Rome.

Item du cousté du soleil couchant doit estre la forme de l'église Saint Pierre de Rome et, devant ladite eglise, a l'issue a une pomme de ping de cuivre, et d'ilec on descent par grans degrez en une grande place tirant au pont Saint Ange.

Item du couste senestre de ladite a une partie de la muraille de Rome et de l'autre cousté sont maisons et boutiques de toutes manières de gens ; au bout de ladite place est le chastel Saint-Ange et un pont sur le Timbre (*sic*) qui vie en ladite cité de Rome.

Item en ladite cité a beaucoup d'eglise entre lesquelles est l'église Sainte Croix de Jerusalem où saint Gregoire celebra et lui apparut Notre Seigneur en forme de pitié en laquelle sera painte l'istoire selon l'ordonnance dudit maistre Enguerrant, en laquelle ystoire sera sainct Hugue chartreux assistant audit saint Grégoire avec autres prélatz selon l'adviz dudit maistre Enguerrand [2].

Item au partir de Rome se doit monstrer le Timbre (*sic*) entrant en la mer, et en la mer aura certaine quantité de galères et navires.

Item aultre la mer sera une partie de Jerusalem ; premièrement le

[1] Dessus est mis pour dessous.

[2] Ce miracle de saint Grégoire a été souvent représenté par les peintres du moyen âge, et Enguerrand Charonton s'est conformé à la tradition commune, ainsi que le veut la clause du prix fait.

mont Olivet où sera la croix[1] mon Seigneur, et au pié d'icelle aura un priant chartreux et un poy loin sera la le monument mon Seigneur et un ange dessus disant : *Surrexit, non est hic, ecce locus ubi posuerunt eum.*

Item au pié dudit monument seront deux prians; du cousté droit la valée de Josaphat entre deux montagnes, en laquelle valée a une église où est le monument de Nostre Dame et un ange en disant: *Assumpta est Maria ad ethereum thalamum in quo rex regum stellato sedet solio;* et au pié d'icellui monument un priant.

Item du cousté senestre aura une valée dans laquelle seront trois personnes toutes d'un aaige[2], de toutes trois partira raix de soleil, et là sera Abraham saillant de son tabernacle et adorant lesdittes trois personnes et disant : *Domine, si inveni gratiam in oculis tuis, ne transeas servum tuum, sede, afferam paululum aque et laventur pedes vestri*[3].

Item en la seconde montaigne sera Moyses avecque ses brebis et ung jeune fils menant la musette et là, apparut audit Moyses Notre Seigneur en forme de feu du milieu d'ung buisson et dira Notre Seigneur : *Moyses, Moyses,* et Moyses répondra : *Assum.*

Item de la part droite sera purgatoire où les anges meneront joyes voyant que d'ilec s'en vont en paradis dont les deables meneront grand tristesse.

Item du cousté senestre sera enfert, et entre purgatoire et enfert aura une montagne, et de la part du purgatoire au dessus de la montagne aura ung ange réconfortant les âmes du purgatoire; et de la part d'enfert aura un déable sur la montagne très défigé tornant le dos à l'ange et gettant certaines âmes en enfert, lesquelles lui sont baillées par d'autres deables.

Item en purgatoire et en enfert aura de tous estas selon l'adviz dudit maistre Enguerrand.

Item ledit retable doit estre fait tant a fines couleurs d'uille et l'azur doit estre fin azur d'acre[4], excepté celui qu'on mettra en la bordure, lequel doit estre de fin azur d'alamaigne, et l'or que y entrera tant en la bordure comme entour le retable doit estre fin or et bruni.

Item ledit maistre Enguerrant monstrera toute sa science en la sainte Trinité et en la benoite Vierge Marie, et du demeurant selon sa conscience.

Item le renvers du retable sera paint d'ung fin drap de damas cremesin tout figuré de flores de liz.

[1] Le croix de mon Seigneur, et, plus bas, le monument de mon Seigneur.

[2] C'est-à-dire du même âge.

[3] La Vulgate dit : *Et lavate pedes vestros.*

[4] Azur d'acre, c'est-à-dire de la ville de Saint-Jean d'Acre, pour signifier l'azur d'outremer, par opposition à l'azur d'Allemagne

Promisit, inquam, idem magister Enguerandus hec facere et fideliter juxta premissam designationem a sancte Micaele proxime futuro in unum annum continuum proxime venientem pro precio centum viginti florenorum valore cujuslibet XXIIII^or solidorum monete Avinione currentis, in quorum diminucionem dictus pictor recognovit se habuisse ab eodem domino Johanne quadraginta florenos currentes, de quibus idem pictor tenuit se contentum, et inde dictum dominum Johannem quittavit. Pactum, etc... Exceptione, etc... Residuum autem dictus dominus Johannes promisit solvere eidem magistro Enguerrando ut sequitur, videlicet : viginti florenos quando idem pictor fecerit medium dicti operis ; item, quadraginta florenos secundum quod ipse operabit et pro rata ipsius operis ; et reliquos viginti florenos incontinenti dum dictum opus completum fuerit et positum in dicta ecclesia cartusiensi ; et dictus Johannes promisit se curaturum erga dominos priorem et conventum cartusiensium quod ipsi respondebunt dicto magistro Enguerando de hujusmodi summâ restante in defectu ipsius Johannis et nichilominus sibi mutuo refundere expensas.

Pro quibus tenendis, etc...

Actum in apotheco speciarie domus habitationis Johannis de Bria, speciatoris, civis avinionensis, presentibus, etc... [1].

N° 9. — Enguerrand Charonton.

Die octava junii (1457) magister Enguerrandus Charretier pictor, habitator Avinionis bona fide per se et suos promisit et convenit discretis viris Johanni Vathoni, Sebastiano Guilhardi, Raymondo Stephani et Johanni Guybaut civitatis aquensis in confratribus confratrie beate Marie Angelorum civitatis aquensis ibidem presentibus, stipulantibus et recipientibus, etc., ut commissarii, ad infrascripta facere et depingere, ac alia opera bene et decenter facere ad dictum magistrorum in arte pictorum unum vexillum sive unam banderiam de panno fino in et super panno de taffetano eidem realiter expeditum et traditum de altitudine novem palmorum cum dimidio, latitudinis palmorum octo.

Primo in eodem vexillo depinget gloriosam Virginis Marie (*sic*) tenentem suum filium et sex angelos circumquaque ludentes instrumentis diversis in modo quo fieri potuerit et poni.

Item unam regem ante adorentem et duos reges alios ad parte in modum eciam quo esse debent ; et ab alio latere, beatos Franciscum, Ludovicum de Massilia et Bernardinum secundum quod eciam apponi potuerit.

Item edificacionem sive massonariam totam de auro fino.

[1] Protocole de Jean Morelli, 1453, f° 48, Me Giraudy.

Item mantellum Nostre Domine et habitum unius dictorum regum et cappe sancti Ludovici de azuro fino dacre et cappa ejusdem sancti Ludovici de floribus lilii auro, et offroys cappe de auro ac eciam omnes diademas de auro fino.

Item vestem Notre Domine, scilicet pannum desubtus de auro, unam ex vestibus de damasio enrichi de auro.

Item arma domini regis Sicilie et dicte civitatis aquensis desuper dictum vexillum, campum armorum dicti domini regis de azuro fino; et in basso sive subtus dictum vexillum unum ligonem sive ayssatam, unam relhiam, unam putatoriam et unum volamen[1].

Hujus modi opus ab utraque parte dicti vexilli sive banderie necnon et a parte regum quod ibidem demonstrabitur unus mango[2] cum equo quantum tamen monstrari potuerit, omnia facere cum oleo, perficere et adimplasse (*sic*) sumptibus ejusdem magistri Enguerrandi hinc ad festum Pasche resurrectionis domini proxime futurum.

Et hoc pro precio inter partes ipsas convento et concordato florenorum quinquaginta currentium solvendorum seu quos prenominati commissarii nomine eorum et dicte confratrie, etc., promiserunt solvere eidem Enguerrando, videlicet per soluciones et terminos sequentes, videlicet : quando incipiet certas operas (*sic*) facere et manum apponere decem florenos, et residuum in hunc modum, videlicet florenos quindecim dum dicto opere deaurabitur et florenos XXV pro residuo, videlicet dictum opus perfectum et adimpletum.

Actum Avinione in appoteca magistri Petri de Blengeriis, etc...[3].

N° 10. — Enguerrand Charonton.

Precium factum super factione hujus retabuli in honorem et reverentiam Altissimi et ejus gloriosissime genitricis, etc., fiendi.

Anno IIIIcLX primo (1461) et die VII mensis novembris, religiosa soror Georgeta Querella, humilis abbattissa monasterii devoti sancte Clare avinionensis, nomine suo et sui predicti conventus ex una; et magister Enguerranus Charontoni, diocesis Laudunensis, habitator Avinionis pictor, presentibus ex altera, amicabiliter convenerunt, ut sequitur, de super dicto retabulo faciendo.

[1] *Ayssata* veut dire houe à biner (en provençal moderne, *eissado*); *relhia*, soc de charrue (en provençal, *reio*); *putatoria*, serpe à tailler la vigne (en provençal, *poudadouiro*); enfin *volamen* signifie faucille (en provençal, *voulame*).

[2] Palefrenier.

[3] Protocole de Laurent Michaeli, Me Giraudy.

Primo, cum idem magister Engueranus gratis pro se et suos promisit et convenit eidem domine abbatisse presenti, etc., unum retabulum jamque factum de nuce et crudum pingere bene, sumptuose et magnifice, et sumptuosis, finis ac preciosis coloribus infra designandis pingere et pictum reddere atque factum a festo Omnium Sanctorum pro fine futuro unum annum in modo sequenti.

Inprimis, cum in tabla magna que est in medio quatuor aliarum tablarum promisit facere coronatorium gloriosissime virginis Marie, et ibidem depingere modo debito representationem trium divinarum personnarum coronancium dictam gloriosissimam Virginem Mariam, et in circuitu dictarum trium divinarum personnarum et dicte gloriosissime Virginis multitudinem Cherubin et Ceraphim.

Et in prima aliarum tablarum ad manum dextram promisit depingere beati Francisci ymaginem cum stigmatibus, cum cruce et libro, et ante dictam ymaginem representationem dicte domine abbatisse genibus flexis.

In secundam vero tablam primam sequentem a dicta parte, depingere ymaginem beati Antonii de Padua cum libro in una manu et libro in alia.

In prima vero tabla a parte sinistra prope (ymaginem) dicte coronacione, promisit depingere ymaginem beate Clare virginis cum libro in una manu et lilio in alia tenentem coram se, genibus flexis, ymaginem unam mulieris vidue.

In tabla vero immediate sequenti a dicta parte depinget ymaginem beati Ludovici episcopi in habitu Minorum cum baculo pastorali in manu et in alia libro, cum mitra in capite et cum cappa pontificali plena liliis cum labellis magnifice coloris infra designandis.

Item depinget in singulis tabulis ipsarum qualumcumque in superiores arquatos, duos angelos quelibet portantes rotulum cum scripturis dicto pictori assignandis per R. magistrum Anthonium Maynerii, gardianum conventus Minorum Avinionis.

Item promisit depingere supercellum dicti retabuli aduriodis de alamania alias cum stellis pluribus auri fini dispersi in dicto super celo cum insignis sive armis generis dicte domine in capitibus sive clare voys juxta vulgare.

Item promisit depingere scabellum dicti retabuli in eo depingendo octo istorias per istum magistrum Anthonium specificandas.

Item promisit depingere mantellum ymaginis, videlicet beate Marie virginis et capa beati Ludovici finissimo aduro d'acre.

Alie vero omnes ymagines cum premissis quo ad facies, manus et alia membra apparencia ac vestes, indumenta et ceteros ornatus erunt depicte finissimis coloribus et sumptuosis juxta proportionem, conditionem ac qualitatem statuum dictarum ymaginum.

Cetera vero apparencia que patebunt de dictis tam retabulo quam scabello preter ea que coloribus et picturis dictarum ymaginum faciet et facere promisit de auro purissimo brunito.

Et dicta domina pro factione et auro, coloribus et aliis, ac picturam et decorem premissorum omnium et singulorum inclusis omnibus ad dictum opus necessariis et ad decoro facientibus, promisit dare et solvere eidem Enguerrano, videlicet octuaginta scuta regia auri valoris moderni, in cujus summe diminutionem ipse confessus fuit habuisse quinque scuta; et hinc ad pasca promisit solvere triginta quinque, et residuum, facto dicto opere ac completo totaliter.

Promittentes, etc...

Actum infra dictum monasterium ante porte rote, presentibus Alberico Dumbeti, pictor de Avinione, etc...

Summarii presentis note est quod omnes molure debent esse de fino auro brunito, fasce et campi prout omnes ac molure et campus scabelli; item, azurium quod ponetur in ymaginibus retabuli erit finum et omnes alii colores aleverant?..... erunt finissimi, excepto adzurio in supercelo retabuli ponendo, quod erit adzurium Alemanie disperatum ; item totum negocium fiet cum oleo bene et sufficienter, etc. [1].

N° 11. — Jean de Planis.

Pactum de illuminando unum missale pro reverendissimo in Christo patre domino episcopo Eduense.

Die vicesima marcii (1448), magister Johannes de Planis, de Ucetia, illuminator librorum pactum facit et promissio (*sic*) dicto domino episcopo absenti ac nobili Henrico Tegrini, campsori, civi Avinionis, presenti, etc., de illuminando unum missale ipsius domini episcopi quod sibi fecit per fratrem Dominicum Coasseri, celestinum, cum hystoriis opportunis ac litteris capitalibus de auro puro et fino in campo diversificato et partito de lazulo d'Acre et rosa et cum *jetons* (?) bene et fideliter et decenter ac honeste sine quacumque fraude seu sophisticatione, et facere quamlibet historiam bene portractam ac cum auro puro lazuloque et rosa similibus secundum formam et personnagia debita, prout ex parte domini episcopi sibi fuerit monstratum ; et precio quamlibet historiam quindecim grossorum, et quodlibet centenarium litterarum capitalium predictarum precio unius scuti auri; et dictum opus bene, diligenter et fideliter prout melius et brevius poterit expedire sine fraude quacumque, et dictum

[1] Protocole de Jacq de Brieude, 1461, f° 115, Me Giraudy.

opus pro alio non intermittere neque interrumpere pro quàcumque causâ.

Et ibidem nobilis Henricus Tegrini, etc., promisit dicto Johanni suum debitum proprium facere et solvere dictum precium pro rato operis seu laboris sui ac prout pecuniis indigebit, et dictus Johannes promisit facere dictum opus in presenti civitate Avinionis et dictum librum sive missale bene et fideliter custodire et illum sic illuminatum, perfecte completum eidem domino Eduensi restituere et consignare.

Promittentes... — pro quibus...

Actum Avinione... [1].

N° 12. — Thomas Grabusetti.

Anno quo supra (1467) et die vicesima sexta marcii in mei notarii, etc., onstituti magistri Marquetus le Mere, civitatis Ruthenensis, lapiscida et Thomas Grabusseti, habitator Avinionis ambo simul et eorum quilibet in solidum, etc., pro se et suos, etc., promiserunt dictis dominis executoribus et collegio Sanctorum Jeronimi et Francisci de Fuxo in civitate Tholose, absente domino Guilhelmo Rici in legibus licenciato et me notario presentibus, etc., facere et habere unum lapidem sive tumbam longitudinis duodecim palmorum et latitudinis sex palmorum peyrerie vocate de *Choni* (?) ultra Lugdunum, illamque ponere in et super tumulo reverendissimi cardinali de Fuxo, videlicet infra eorum ecclesie fratrum Minorum presentis civitatis Avinionis, illamque sculpere et seminare eciam cum lotono juxta patronum super hoc factum in quodam papiri folio magne forme sculptum, manu mei notarii a dorso ejusdem subscriptum et signatum, et scribere circumcirca de litteris lotoni : *Hic jacet, etc.*, ita quod colores crocei in dicto foleo positi erunt de latono et vaca que est in pede et pannus cape erit seminatus de parvis vaquetis latoni vel aliis floribus secundum quod fuerit interim avisatum.

Et omnia predicta bene facere ad cognitionem operariorum et dictam tumbam reddere bene et debite positam supra dictum tumulum a festo sancti Johannis Baptiste proxime futuro in unum annum proxime futurum.

Et hoc pro precio centum viginti scutorum, quod dictus dominus Guilhelmus promisit solvere suo proprio nomine et dicti collegii prout faciet dictum opus, et ibidem dictus Marquetus confessus fuit habuisse et realiter recepisse viginti scuta pro arris et paga..... — Quittavit.....

Que quidem.....

Actum Avinione..... [2].

[1] Protocole de Jean Morelli, 1448, f° 104, Me Giraudy.

[2] Protocole de Jacques Girardi, 1467, f° 173, Me Reynaud.

N° 13. — Thomas Grabusetti.

Obligatio pro domino Johanne Amorosi, canonico ecclesie collegiate sancti Petri Avinionis contra magistrum Thomam Grabusseti pictorem, habitatorem Avinionis.

Anno Domini millesimo quadringentesimo LXXIIII et die tres decima mensis octobris, dictus magister Thomas Grabusseti, pictor habitator Avinionis pro se et suos, etc., promisit et convenit dicto domino Johanni, presenti, stipulanti facere veriale fenestre a parte meridie cemeterii dicte ecclesie noviter facte et archana ejusdem ecclesie ultimate constructa qualum cumque contineat, in qua sit passio, scilicet ymago crucifixi et ymagines nostre Domine et sancti Johannis et angeli portantes insignia passionis, et in pede, arma bone memorie domini camerarii Benerelli et ymago dicti domini Johannis ad dictamen expertorum.

Et hoc, hinc ad festum Purificationis beate Marie proxime futurum, precio et nomine precii nonaginta florenorum valoris currentis, de quibus habuit quadraginta ; alios quinquaginta florenos in fine dicti operis idem dominus Johannes promisit solvere eidem magistro Thome.

Actum Avinione [1].....

N° 14. — Pierre Villate.

Pactum de pingendo pro nobili Petro Cadardi, domino de Thoro diocesis Cavallicensis.

Die XXIX (Januarii 1454), magister Petrus Vilate, pictor diocesis Claromontanensis (*sic*) habitator Avinionis per se et suos pactum fecit et conventionem fratri Michaeli Gardeti, celestino, procuratori Celestinorum de Luxemburgo avinionensium, nomine et vice domini de Thoro, stipulanti et recipienti de faciendo et depingendo suis periculo et expensis unum retabulum cum suo scabello pro ponendo supra altare quem ipse dominus de Thoro fieri et construi facit juxta porticum magni introitus ecclesie beate Marie de Dompnis avinionensis; quod retabulum erit longitudinis ipsius altaris et altitudinis quatuor palmorum infra bordaturam et altitudo ipsius scabelli erit unius palmi, et in hujusmodi retabulo depingentur quinque ymagines, videlicet, Christus Jesus pendens in cruce ac beate Marie ejus matris a dextris, et sancti Johannis a sinistris secundum ordinem consuetum, et ab illa parte dextra, ymago sancti Sebastiani pre-

[1] Protocole d'Antoine Aguilhaci, 1474, f° 81, Me Tracol.

sentantis ymaginem ipsius domini de Thoro, et in sinistro, ymago beate Caterine, martiris, presentantis dominam uxorem suam; et in scabello erunt ymagines Christi et XII apostolorum in ordine consueto. Et erunt omnes dicte ymagines garnite et stoffate debitis congruentibus que et bone proportionibus juxta scienciam ipsius pictoris, et totus campus ipsorum retabuli et scabelli erit de auro fino brunito cum omnibus brodaturis, et ymago beate Marie erit in suis vestibus de colore lazuli fini, et alie ymagines juxta suam condecenciam bene, fideliter et honeste.

Et reddere (tenebitur) dictum opus completum hinc ad festum beate Marie medii augusti proxime futuri una cum expensis, etc.; et hoc, pro precio triginta septem scutorum auri, in quorum diminucionem dictus magister Petrus habuit, etc., ab eodem fratre Micaele, nomine domini de Thoro solvente de auro decem scuta auri, de quibus quittavit etc.; Residuum autem dictus frater Micael promisit quo supra nomine dare et solvere ipsi magistro Petro ut sequitur, videlicet, incontinenti posito dicto auro, solvere alia decem (scuta) auri et, opere completo, reliqua decem septem scuta.

Et sibi mutuo... De quibus...

Actum Avinione in domo gabelle [1]...

N° 15. — Pierre Villate.

Pro nobili Thoma de Faretis, mercatore de Avinioni.

Anno quo supra (1458) et die XXVII octobris, magister Petrus Vilate pictor civis et habitator Avinionis bona fide per se et suos, etc., promisit eidem nobili Thome presenti..., depingere unum retabulum sibi per ipsum nobilem Thomam traditum cum suo scabello de ystoria transfigurationis domini nostri Jesu Christi cum ymagibus depictis in quodam papiri folio pro exemplari signato de retro nomine et cognomine meis, quem papirum dictus pictor tenet et custodit pro exemplari, et hoc tam quo ad dictum retabulum quam quo ad scabellum; et promisit facere campum de auro finissimo, et bordaturas dicti retabuli ac bordonos elevatos dicti retabuli, et de azuro ac aliis coloribus necessariis et condecentibus pro dictis ymaginibus, et supercelum ipsius retabuli de azuro finissimo cum radiis auri ad modum solis, et claram voyam de bonissimis coloribus. Et predicta omnia tam quo ad retabulum quam ad scabellum necessaria bene et debite ad cognitionem quorumcumque bonorum magistrorum in talibus expertorum, hinc ad festum beati Macael proxime

[1] Protocole de Jean Morelli, 1454, f° 15, Me Giraudy.

futurum proxime venturum; et hoc pro precio septuaginta florenorum, de quibus confessus fuit habuisse et realiter recepisse pro arris et pagamento decem florenos currentes... Et vice versa, prefatus nobilis Thomas... promisit solvere restam dicti precii ut sequitur, videlicet quamdo emet colores necessarias pro pingendo, illud quod erit sibi necessarium, et residuum facto et completo bene et debite dicto retabulo cum scabello.

Quos quidem...

Actum Avinione[1]...

N° 16. — Pierre Villate.

Promissio pro fratribus priore et conventum (sic) *fratrum predicatorum Massilie.*

Anno quo supra (1459) et die decima mensis octobris, magister Petrus Vilate, pictor, civis Avinionis promisit fratri Johanni Dulli priori dicti conventus presenti... depingere unum retabulum cum scabello sibi tradito de auro finissimo, azuro et aliis coloribus necessariis ad cognicionem bonorum et expertorum pictorum, cum ymagine sancti Vincentii in medio tenendo mundum cum crucifixo et radiis et quinque vulneribus plagarum Christi et librum in alia.

Et cum sex ystoriis, videlicet tres a parte dextra et tres a parte sinistra prout sibi date vel tradite fuerunt.

Et scabellum deauratum cum ymagine crucifixi et sepulcro mediis et ymaginibus beate Marie et beati Johanni evangeliste.

Et ab una parte dicti scabelli videlicet dextra erit ymago beati Johannis Baptiste presentando unum mercatorem honeste et debite vestitum, videlicet de colore azuri cum capucio nigro in collo.

Item ab alia parte erit ymago (*le nom manque*) presentans unam mulierem cum duabus filiabus ante ipsam, et campum dicti retabuli erit de auro.

Item, supercellum de azuro fino cum stellis auri fini et clara voya de auro mato fino.

Predicta facere et complere promisit hinc ad Penthecostes, et, illo facto, illud conducet usque ad conventum sumptibus dicti conventus; et hoc, pro precio quinquaginta florenorum monete Avinioni currentis, de quibus confessus fuit habuisse et realiter recepisse prout habuit et realiter recepit octo florenos dicte monete... Et restam quinquaginta florenorum idem frater Johannes Dulli prior predictus eidem Petro presenti solvere pro-

[1] Protocole de Jacques Girardi, 1458, f° 540, M° Reynaud.

misit, videlicet in carnis privio proxime futuro, quindecim florenos dicte monete; et restam dicti precii, facto et completo dicto opere.

Sub reffectione...

Actum in apotheca mei notarii [1]...

N° 17. — Pierre Villate.

Pro nobili Jacobo Forbini de Massilia.

Anno quo supra (1462) et die XXV mensis maii, magister Petrus Vilate pictor, civis Avinionis, bona fide, per se et suos... promisit facere et depingere pro ipso nobili Jacobo unum retabulum cum suo scabello de nuce bene et debite ad cognicionem et judicium bonorum magistrorum in tali arte expertorum cum oleo de ymaginibus sequentibus, videlicet : Transfigurationis Domini, beate Marie, sancte Katherine in dicto retabulo unius et ejusdem stature septem palmorum altitudinis et decem palmorum de latudine cum suo reverso, et claravoya ad formam et similitudinem retabuli facti per nobilem Thomam de Faret in ecclesia Predicatorum Avinionis, excepto quod non erunt aliqui presentantes neque presentati; et in dicto scabello erit in medio, ymago Domini nostri Jesu Christi facta ad modum pietatis cum ymaginibus beate Marie, sancti Johannis evangeliste et XII apostolorum ad similitudinem ipsius retabuli; et omnia predicta faciet et facere promisit bene et debite suis propriis sumptibus et expensis ad cognicionem dictorum magistrorum et virorum in talibus expertorum precio in universo LXX florenorum, de quibus confessus fuit habuisse et realiter recepisse pro arris et paga X florenos...

Promisit facere et reddere completum (opus) in Avinione per totum mensem maii anni Domini MCCCCLXIII; et vice versa, prefatus nobilis Jacobus Forbini bona fide... per se et suos promisit solvere restam dicti precii usque ad XL florenos, computatis dictis X florenis, prout faciet opus; et illo finito et completo, totam restam. Et fuit actum quod teneatur facere et complere dictum opus ita bonum tam de auro, coloribus et omnibus necessariis sicut est retabulum ipsius nobilis Thome de Faretis ad cognicionem et judicium dictorum operariarum; et ita ipse magister Petrus facere promisit et convenit.

Quas quidem...

Actum Avinione [2]...

[1] Protocole de Jacques Girardi, 1459, f° 407, Me Reynaud.

[2] Protocole de Jacques Girardi, 1462, f° 208, Me Reynaud.

N° 18. — Pierre Villate.

Anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo sexagesimo quarto et die tercia decima mensis julii, personnaliter constitutus dictus magister Petrus Vitale (*sic*) gratis, per se et suos promisit et convenit dicto nobili Thome Fareti ibidem presenti, stipulanti depingere quoddam retabulum de nuce cum suo scabello et superceleste, in quo quidem retabulo erunt quindecim hystorie de passione domini nostri Jesu Christi, quorum prima, que est in medio erit crucifixio Domini completa cum ymaginibus et personnagiis congruis et pertinentibus ad ipsam passionem; in aliis vero quatuordecim cameris sive locis ipsius retabuli erunt ymagines et personnagia pertinencia et spectantia ad ipsam passionem Domini secundum quod sibi dictatibur et erit expediens; et in superceleste erunt angeli depicti volantes in maxima quantitate defferentes insignia passionis Domini; et in dicto scabello erunt plures ymagines continentes misterium dicte passionis.

Et fuit de pacto quod omnes ymagines ipsius retabulati et scabelli ac supercelestis erunt depicte de albo et nigro, exceptis dyadematibus et aurifragiis vestimentis ipsarum ymaginum, que omnia erunt de auro; capums vero totius retabuli, scabelli et supercelestis erit de fino azurio de acre; bordoni vero et tota molura ipsius retabuli, supercelestis et scabelli erit de fino auro burnito et in campo supercelestis inter ymagines angelorum erunt sotiate sive posite parve stelle et radioli solis de auro in maxima quantitate.

Item fuit de pacto quod dictum opus debeat perfici et compleri infra festum Sancti Johannis Baptiste proxime futurum.

Item fuit de pacto quod arma ejus nobilis Thome Fareti depingantur in quatuor locis secundum quod ipse Fareti dictabit.

Et hoc, pro precio et nomine precii centum sexaginta florenorum valoris cujuslibet viginti quatuor solidorum...

Item fuit de pacto expresso quod diebus quibus ipse magister Petrus aut sui famuli operabuntur et vacabuntur circa picturam ipsius retabuli, domini Celestini conventus Avinionis dabunt sibi victum.

Pro quibus...

Actum Avinione in sacristia capelle corporis Sancti, presentibus, etc. [1]...

Protocole d'Antoine Aguilhaci, 1464, f° 66, Me Tracol

N° 19. — Pierre Villate.

Promissio facta per dominum Petrum Villate pictorem Johanni des Mares alias Paris, sabatterio.

In nomine Domini. Amen. Anno a nativitate ejusdem millesimo quadringentesimo sexagesimo sexto et die secunda mensis decembris, magister Petrus Villate, pictor, habitator Avinionis... promisit proboviro magistro Johanni des Mares alias Paris, sabbaterio, civi Avinionis facere et depingere unum retabulum sive retaule obitus et assumptionis beate Marie virginis latitudinis sex palmarum cum dimidio ad modum retauli ejusdem obitus et assumptionis existentis in ecclesia beati Agricoli presentis civitatis Avinionis.

Promisitque retaulum facere et illud depingere bonis coloribus, auro et azuro, et dictum retaulum sancti Agricoli reddere completum ad domum proprie habitationis Johannis de Mares suis ipsius Villate propriis sumptibus et expensis hinc ad festum Pasche resurrectionis Domini proxime futurum; et vice versa prefatus Johannes promisit dare Petro Villate florenos triginta cum dimidio.

Pro quibus.....

Actum [1]...

N° 20. — Pierre Villate.

Anno MCCCCLXVII et die vigesima septima augusti, constitutus personnaliter reverendus in Christo pater dominus Johannes de Marulhio, episcopus Uticensis et magister Petrus Villate, pictor, insimul convenerunt ut sequitur, videlicet quod dictus magister faciet vitreas eidem domino episcopo Uticensi necessarias in ejus domo episcopali in modum qui sequitur, videlicet palmum quadratum album et sine alia specie ad racionem trium grossorum et decem octo denariorum pro quolibet palmo albo, pro palmo quadrato operato ad voluntatem ejusdem domini Uticensi cum armis, ramagiis, ymaginibus, quatuor grossos et decem octo denariorum monete currentis in Avinione; et promisit portare in civitatem Uticensem et ponere ubi expediens et ordinatum fuerit ejus periculo sumptibus et expensis, excepto quod prefatus Dominus Uticensis episcopus faciet sibi expensas tamdiu quod dum in dicta civitate pro eo laborabit; promisit, inquam, facere et complere dictum opus hinc ad festum Omnium Sanctorum proximum et aliud onus non recipere [2].

[1] Protocole de Pierre Berand, 1466, f° 25, Me Tracol.
[2] Protocole d'Antoine Aguilhaci, 1467, f° 107, Me Tracol.

N° 21. — Pierre Villate.

Pro honorabili viro magistro Petro Embergue, mercerio et mercatore, habitatoris Avinionis.

MCCCCLXXIII° et die vicesima secunda mensis aprilis, magister Petrus Villate, pictor, habitator Avinionis gratis promisit et convenit eidem magistro Petro Embergue presenti facere et depictare bene et decenter sub pactis sequentibus quoddam retabulum de nuce latitudinis novem palmorum minus uno tercio palmi cum scabello ejusdem latitudinis, et longitudinis septem palmorum cum revers desuper et *clares voyes* et pilleribus cum ymaginibus sequentibus, ac modo et forma infra scripta, scilicet :

Totum *le camp* dicti retabuli de auro et tres ymagines infra dictum retabullum, videlicet, in medio ymaginem beate Marie virginis, ymaginem beati Sebastiani et ymaginem beati Martini, et in pede qualibet ipsarum duarum ymaginum hinc inde existentium formas dicti magistri Petri, ejus uxoris et filie de azuro cum aliis coloribus dezentibus bonis et sufficientibus apertinentibus ad ipsum opus, videlicet pro ymagine beate Marie virginis de azuro precii unius floreni qualibet unzia et pro celo retabulli et aliorum locorum de alio azuro precii novem grossorum qualibet onzia.

Item fuit de pacto quod teneatur facere in supercelo dicti retabulli coronamentum beate Marie virginis in medio retabulli et in duobus angulis ejusdem, angellos sonantes diversa instrumenta.

Item eciam fuit de pacto quod teneatur facere scabellum dicti retabulli de auro et azuro et aliis coloribus necessariis cum ymaginibus per ipsum magistrum Embergue dicendis.

Item eciam fuit de pacto quod teneatur pingere lateralia dicti retabulli.

Precio et nomine precii centum florenorum monete Avinionis currentis solvendorum in modum sequentem, videlicet nunc quinquaginta florenos quos confessus fuit habuisse tam in pecunia numerata quam in diversis coloribus per eum habitis quam in vitro recepto et aliis quibuscumque causis in quibus sibi teneri posset usque in diem presentem de toto tempore preterito, de quibus fuit contentus, quittavit..... ; et alios quinquaginta florenos tam in auro et azuro pro dicto opere faciendo quam in peccunia dicto opere facto.

Quemquidem retabullum promisit reddere factum completum et eidem tradere et expedire hinc ad festum kalendarum proxime futurum una cum expensis.

Item fuit de pacto quod nisi dictus Villate dictum retabullum fecerit in termino predicto, quod teneatur et debeat deducere et perdere de precio predicto videlicet quindecim florenos.

Promisit dictum retabullum facere bono auro, bono azuro et aliis coloribus necessariis bene et decenter ad dictum expertorum in similibus, et vice versâ dictus magister Petrus Embergua promisit restam dicti precii ut supra solvere.

Pro quibus.....

Actum Avinione [1] .....

N° 22. — Pierre Villate.

Pro reverendo in Christo patre domino Johanne de Marulio, Dei gratia Uticence episcopo, contra magistrum Petrum Villate pictorem et factorem victrinarum.

MCCCCLXXIII, die septimâ mensis maii, dictus magister Petrus gratis... promisit et convenit prefato domino Uticensi episcopo ibidem presenti, stipulanti... bene et decenter facere veyriale in sua capellâ hedificata in capellâ corporis sancti Petri de Lucemburgo hujus civitatis secundum quod prefatus dominus Uticensis ordinabit, et hoc ad rationem quatuor grossorum decem et octo denariorum pro quolibet palmo quadrato.

Promisit, inquam, dictus magister Petrus Vilate facere dictum veriale hinc et per totum mensem augusti proxime suis propriis sumptibus et expensis; super quo quidem precio ipse magister Petrus Vilate habuit habuisseque confessus fuit viginti quinque florenos a dicto domino Uticensi episcopo et per manus religiosi viri fratris Johannis Ancelli, depositarii conventus Celestinorum Avinionis et de pecuniis ejusdem domini Uticensis; fuit contentus, quittavit..... Promisit solvere dictus frater Johannes nomine dicti domini Uticensis et de suis propriis pecuniis quod idem dominus Uticensis dedit venerabili et religioso fratri Johanni Faride, eciam depositario dicti monasterii, facto et posito dicto veyriali casu quo tantum ascendat aut id quod ascendet.

Quod si ascendat ultra summam florenorum quinquaginta traditorum dicto fratri Johanni Faride per prefatum dominum Uticensem episcopum, idem dominus Uticensis in presencia religiosi viri domini Jacobi (*le nom manque*) prioratus claustralis monasterii Montis majoris Arelatensis diocesis et domini Johannis de Porta eciam presbiterum promisit solvere id quod magis ascendet, et ad relationem domini Johannis de Porta ejus capellani promisit sibi dare unam drestem [2].

Actum Avinione in domo habitationis ejusdem domini episcopi, presentibus [3].....

[1] Protocole de Jean de Gareto, 1473, Me Giraudy.

[2] Un collier, dit Ducange.

[3] Protocole d'Antoine Aguilhaci, 1473, fo 89, Me Tracol.

N° 23. — Pierre Villate.

Pro domino abbate de Sinanque.

Anno quo supra (1475) et die XII maii in mei notarii..... constitutus personnaliter dominus Johannes Casaleti, abbas de Sinanqua qui gratis, etc., vendidit Petro Vilate, pictori de Avinione presenti duas saumatas bladi precio septem florenorum monete Avinioni currentis quos promisit solvere immediate sequentes quas...

S'ensuit ce que ledit maistre Pierre doit fere en solucion des choses dessusdites:

Et premierement ledit maistre doit fere audit monsieur l'abat lo milier de listels peints d'un pan et demi de lonc pour le pris XXV gros.

Item plus, la cane de cimatz pour deux gros.

Item plus doit fere le tout de bouget pour le pris de quatre florins et deux gros.

Item plus a bougetz dauratz a raison de cinq patats par bouget à la façon de l'ostel de monsieur de Tholon ou d'Uzès.

Item plus, le pan carré de verrines blanches a raison de quatre gros pour chaque pan.

Item plus, le pant de verrine peint..... an armes au milieu ou autrement au plaisir dudit monsieur l'abbe, quatre gros et demi.

Item plus ledit maistre Piere doit fere les choses dessus dites, toutes les fois que sera requis par ledit monsieur labbe.

Pro quibus...

Actum infra preceptoriam sancti Johannis, presentibus, etc. [1].

N° 24. — Pierre Villate.

Obligatio pro domino Nicasio Uvaleti, canonico ecclesie sancti Petri Avinionis, contra magistrum Petrum Villate, pictorem, habitorem Avinionis.

Anno Domini MCCCCLXXVI et die tercia decima mensis decembris, magister Petrus Villate promisit et convenit dicto domino Nicasio..... unum veriale in fenestra operis novi dicte ecclesie supra capellà sancti Georgii (ad oppositum fenestre ipsius ecclesie in qua est veriale domini Johannis Amorosii cum figura crucifixi); promisit facere dictum veriale in hunc modum, videlicet : de meliori vitro quod reperietur et magno furno quantumcumque contineat dictum veriale cum fenestra.

[1] Protocole de Pierre de Sauhis, substitué de François Morini, 1475, f° 53, Me Reynaud.

In quo quidem veriale fiet representatio transfigurationis Domini nostri Jesu Christi, scilicet ymago Dei patris cum personnagiis Helie et Enoc et trium apostolorum, nec non firmamentum cum angelis tenentibus instrumenta letitie jocunditatis, et cum duabus armis in pede dicti verialis, que arma ipse Petrus faciet secundum quod per dictum Nicasium sibi dicetur; fiet, inquam, insuper dictam totam representationem, firmamentum, personnagia et ymagines ad ordinationem et deliberationes reverendissimi patris domini Nicolai Liscii de Vulterris, decretorum doctoris, decani dicte ecclesie de materiâ bona et decenti et coloribus bonis et sufficientibus.

Preterea de ferramentis, stagiis et aliis necessariis ad apponendum et situendum dictum veriale in ipsâ fenestrâ suis sumptibus et expensis integraliter providebit, sic et taliter quod idem dominus Nicasius de nichilo dicto magistro Petro providere tenebitur nisi de precio infrascripto.

Quod quidem veriale bene et decenter ad dictamen expertorum et ipsius decani idem magister Petrus facere tenebitur ac ponere, ac situatum reddere in dictâ fenestrâ suis sumptibus et expensis, ut dictum est, hinc ad festum Ascensionis domini nostri Jesu Christi proxime futurum; et hoc pro precio et nomine precii triginta sex scutorum auri cugni Francie; quod quidem precium ipse dominus Nicasius eidem magistro Petro promisit solvere per soluciones sequentes : scilicet de presenti quatuor ducatos auri..... et duodecim scuta hinc ad unum mensem proximum pro emendo dictum vitrum pro faciendo dictum veriale, remanente ipso vitro penes ipsum dominum Nicasium, quousque ipse magister Petrus in ipso veriale voluerit explectare; residuum vero dicti precii promisit solvere in fine dicti operis.

Fuit de pacto quod ipse magister Petrus formam dicti verialis in una tela sicut est fieri consuetum hinc ad unum mensem facere teneatur.

Promisit, inquam, facere dictum veriale et expedire appositum et situatum in dicta fenestra suis propriis sumptibus et expensis sicut dictum hinc ad festum Ascensionis Domini aut saltem citra festum Penthecostes; et, casu quo non faceret, promisit ipse magister Petrus defalcare unum florenum de precio predicto pro qualibet die quod differet ponere post Penthecostes et erit in mora ponendi dictum veriale.

Pro quibus, etc.

Actum Avinione in camera ejusdem domini vicegerentis [1], presentibus, etc. [2].

[1] Nicolas Lescius de Vulterris, qui était doyen du chapitre de Saint-Pierre et vice-gérant d'Avignon.

[2] Protocole d'Antoine Aguilhaci, 1466, f° 187, Me Tracol.

N° 25. — Armand Tavernery.

Obligatio pro ecclesia beate Marie Magdalenes civitatis Avinionis.

Anno quo supra (1455) et die decimâ octavâ mensis Julii, constitutus personnaliter Armandus Tavernery, pictor, habitator Avinionis, gratis per se et suos..... promisit et convenit Marguerite Calhiere, uxori Benedicti Coli, riberii[1] Bellicensis diocesis bene et decenter super altare sancti Jacobi ejusdem ecclesie depingere seu depingi facere de bonis materiis, videlicet ymagines et personnatus sequentes : ymaginem Nostre Domine cum ejus filio, que ymago Nostre Domine habebit mantellum ; item ymagines quatuor evangelistarum presentabunt supra dictos conjuges et filium ipsius Marguerite. Hinc et per dictum mensem augusti quod presentes ipsi convenerunt, ipse Armandus bene et decenter depingere ad dictamen expertorum; ipsaque Margarita eidem et decenter satisfacere.

Una pars et altera... sub obligatione, etc.

Actum Avinione in dicta ecclesia, etc. [2].

N° 26. — Nicolas Prepositi.

Tradicio precii facti ad scribendum pro supradicto domino Johanne Feutrerii.

Anno quo supra (1458) et die secunda mensis januarii, constitutus prefatus Johannes Feutrerii... tradidit ad precium factum discreto viro magistro Nicolao Prepositi, clerico, scriptori Carnotensis diocesis, habitatori Avinionis ibidem presenti, etc., scilicet ad scribendum totum opus magistri Nicolai de Lira[3] super Biblia compositum, cum pactis sequentibus :

Et primo fuit de pacto inter prefatum dominum Johannem Feutrerii et Nicolaum scriptorem, quod predictus Nicolaus teneatur et debeat, prout ibidem facere promisit et convenit, scribere supradictum opus magistri Nicolai de Lira bene et decenter; illudque ponere in sex viginti seu centum et XX^ti^ sisternis aut magis (*sic*) vel minus per secundum quod dictum opus requiret et erit licitum juxta formam per eumdem dominum

[1] Ribeyrier, c'est-à-dire marinier.

[2] Protocole d'Antoine Aguilhaci, 1455, f° 81, Me Tracol.

[3] Provincial des Franciscains en Bourgogne, qui a laissé, entre autres ouvrages, un commentaire sur la Bible; il était d'origine juive et était né à Lire, dans le diocèse d'Évreux; il mourut le 23 octobre 1340.

Johannem Feutrerii eidem Nicolao monstratam et designatam et hoc infra sexdecim menses a die operis prefati incepti proxime futuros et immediate sequentes, vel citius et brevius si bene et decenter fieri poterit, quod opus promisit incipere finito et perfecto illo quod habet pre manibus.

Item fuit de pacto quod dicto tempore durante XVI mensium, idem dominus Johannes Feutrerii teneatur et debeat eidem Nicolao scriptori ministrare seu ministrari facere expensas suas, ac de camera et lecto eidem providere in Avinione aut alibi ubi dominus Johannes Feutrerii residebit et moram trahet.

Item fuit de pacto quod idem dominus Johannes Feutrerii teneatur et debeat dare et solvere eidem Nicolao scriptori pro dicto opere scribendo quinquaginta florenos monete currentis Avinioni cum expensis predictis solvendis, facto et completo dicto opere aut alias faciendo illud dum ipse Nicolaus scriptor indigebit et juxta ratam temporis ac operis facti.

Item fuit de pacto quod dictus Nicolaus scriptor debeat dictum opus facere seu dictos VI^xxti sisternos scribere infra tempus predictum et quod idem Nicolaus debeat complere et perficere suis propriis sumptibus, nisi dictum opus plus contineret ultra quantitatem predictam CXX sisternorum; et, casu quo continet plus, quam ipse Nicolaus illud plus debeat scribere et dictum opus complere et finire, quod dictus Johannes Feutrerii debeat solvere eidem Nicolao scriptori tempus quod plus ponet ad perficiendum dictum opus pro precio unius scuti auri boni pro quolibet mense usque ad complementum dicti operis et facere pro quolibet mense (*le mot manque*) sisternos.

Item fuit de pacto quod si dictus Nicolaus dictum opus VI^xx sisternorum compleverit et perficierit ante jamdictos sexdecim menses, quod idem Nicolaus teneatur et debeat pro eodem domino Johanne Feutrerii scribere quicquid eidem domino Johanne Feutrerii placuerit, durante predicto termino sexdecim mensium.

Item eciam fuit de pacto et expresse convento inter eosdem quod dictus Nicolaus scriptor, mediante precio predicto, teneatur et debeat protrahere seu protrahi facere quasdam figuras in predicto opere magistri Nicolai de Lira protractas et contentas suis sumptibus sine coloribus, scilicet dumtaxet simpliciter in nigro de incaustro vel plumbo aut alias secundum quod magis erit utile.

Quas quidem, etc.

Acta sunt Avinionis... [1].

[1] Protocole de Jean Lorini, 1458, f° 7, Me Tracol.

N° 27. — Nicolas Froment.

Pro honorabili viro Raymondo de Monte Serrato, mercatore habitatore Avinionis.

MCCCCLXXII et die XX quarto mensis aprilis, Nicolas Frumenti pictor, civitatis Ucecie, habitator Avinionis gratis per se et suos promisit et convenit dicto Raymondo presenti hinc ad festum Omnium Sanctorum proxime futurum facere, ponere et reddere bene et debite in choro ecclesie collegie (*sic*) et parochialis Sancti Petri Avinionis, videlicet unam verieriam a parte boree ad instar vererie nuper in dicta ecclesia ad partem meridiei per dictum Nicolaum pro et nomine Petri Merini speciatoris facte et posite, demptis ymaginibus Annunciate, loco quarum fiant in dicta vereriâ fiendâ ymago *Noli me tangere,* videlicet, ymagines Domino Nostro Jesu Christo (*sic*) et beate Marie Magdalenes bene et debite ac sufficienter de bonis vitris et coloribus et bene plumbate ad plumbum reforsatum, ipsius magistri Nicolai sumptibus et expensis.

Et vice versâ dictus Raymundus promisit et convenit dicto magistro Nicolao presenti, scilicet dare pro dictâ verrerià fiendâ centum florenos monete currentis in modo sequenti, videlicet incontinenti, viginti quinque florenos quos idem magister Nicolaus confessus fuit habuisse et realiter recepisse, de quibus fuit contentus..., etc. Et residuum, facta et posita dicta vereria et completa ut supra designatur.

Et fuit de pacto quod magister Nicolaus teneatur eidem Raymondo tradere et expedire patronos dictarum ymaginum Domini Nostri Jesu Christi et beate Marie Magdelenes, et dictus Raymondus teneatur eidem Nicolao tradere telam necessariam ad dictos patronos et eidem tradere unum scutum pro cadasallis [1].

Pro quibus... Obligaverunt, etc., etc.

Actum Avinione [2]...

N° 28. — Martin Pacaud.

Quittancia et obligatione pro domino Uticensi episcopo.

Anno LXXV (1475) et die vicesima septima mensis augusti, etc., personnaliter constitutus honorabilis vir magister Martinus Paquault, pictor, habitator Avinionis, bona fide, etc., confessus fuit ac palam et publice recognovit habuisse et realiter recepisse a reverendo in Christo patre et domino domino Johanne de Mareilheas, Dei et apostolice sedis gratia Uticense

[1] Échafaudage.

[2] Protocole d'Étienne Macary, 1472, Me Giraudy.

episcopo, etc., summam videlicet centum septuaginta quinque florenorum per manus quondam domini Johannis Faride, ordinis Celestinorum dum viveret, et quinquaginta per manus domini Jacobi Restout, presbiteri, familiaris dicti domini Uticensis episcopi prout dictos quinquaginta florenos sic datos in mei notarii et testium infrascriptorum presentiâ realiter habuit in parpalholis regis, in diminutionem majoris summe duorum centum quinquaginta similium florenorum. Ad quam quidem summam duorum centum quinquaginta florenorum idem dominus episcopus convenerat cum dicto Pacquault pro pictura cujusdam sue capelle in ecclesia Celestinorum constructa, per dictum Pacquault jam depingere incepta prout premisse dicte partes asseruerunt fore vera. De quibus quidem centum septuaginta quinque florenos ipse Pacquault se tenuit pro bene contento et pagato..., etc.

Idem Pacquault promisit et convenit eidem episcopo Uticensi absenti, stipulatione quo supra interveniente, dictam picturam in eadem capellâ per eum inceptam, nec non quandam tabulam ponendam ante altare dicte capelle, ac quandam ymaginem beate Marie Magdalenes in pariete in introitu dicte capelle nondum inceptam, hinc ad festum Omnium Sanctorum proxime futurum et immediate sequentem perficere et depingere totaliter; promisitque ulterius dictus Pacquault, stipulatione ante dicta mediante, dictam tabulam ante dictum altare ponendam picturis eque divitibus et preciosis sicuti quedam alia tabula existens ante majus altare Sancte Clare Avinionis depicta existere, depingere.

Et quia unusquisque dies sui obitus ignorat pro majori et tuciori cauthelâ dicti domini episcopi, instante et requirente dicto Pacquault, in mei notarii, etc., personnaliter constitutus vir Dominus Johannis Foucard in utroque jure bacalarius, civis et habitator Avinionis... ad importunam requestam dicti Pacquault reddidit se fidemjussorem erga dictum episcopum, stipulatione quâ supra interveniente pro dicto Martino Pacquault, hoc pacto sequente, videlicet, quod si contingat, quod Deus avertat! dictum magistrum Martinum ante perfectionem hujusmodi picturarum dies suos claudere extremos, dictus Dominus Johannes Foucardi promisit et convenit dicto domino episcopo Uticense stipulacione qua supra, resarcire et reddere eidem domino episcopo dictas peccunias plus habitas et plus valentes dicta pictura per dictum Pacquault incepta; et hoc ad dictum magistrorum in arte picture expertorum quibus causa adveniente, voluerunt credere et stare dicte partes.

Pro quibus... etc.

Actum Avinione in domo habitationis domini Uticensis episcopi [1], etc.

[1] Protocole de Jacques Guybaud, substitué de François Morini, 1475, Me Raynaud.

N° 29. — Martin Pacaud.

Promissio et obligatio pro dicto ordine Sancti Johannis Hierosolymitani.

Eodem die quarta julii MCCCCLXXXI [1], in mei notarii, etc., constitutus personnaliter dictus magister Martinus Pacaudi, pictor, habitator Avinionis, bona fide promisit et convenit dicto domino thesaurario, presenti, etc., depingere octo vexilla sive banniere, quorum duo depingentur cum ymaginibus beate Marie cum clamide de azuro bono, et gonella de auro puro et fino cum floribus auri seminatis. Item alia duo vexilla cum ymaginibus sancti Johannis Baptiste cum coloribus sufficientibus et campus erit seminatus cum floribus liliis minutis de auro bono et puro cum ymaginibus debite proportionatis. Item alia duo vexilla depicta cum armis pape, videlicet tyara de argento et tribus coronis de auro puro et cum quercu de auro puro. Item alia duo vexilla in quibus erunt depicta arma serenissimi Francorum regis cum tribus floribus lilii de auro proportionatis ad quantitatem dictorum vexillorum sive banneriorum. Que premissa promisit ipse Pacaudi fecisse hinc ad et per totum mensem julii, et hoc, pro precio quadraginta scutorum auri cugni domini Francorum regis, de quibus confessus fuit habuisse viginti scuta auri; quittavit, etc., et alia XX scuta promisit ipse thesaurarius quum recipiet opus.

Pro quibus, etc.

Actum [2], etc.

N° 30. — Jean Gauffridi.

Obligatio pro domino Ludovico Carlereri, operarii Avinionensi.

Anno quo supra (1473), die nonâ junii, Johannes Gauffridi, pictor, habitator Avinionis gratis promisit et convenit domino Ludovico Carlererii, operario ecclesie Avinionensis presenti, etc... facere et componere ac ponere et affigere seu plantare in ecclesiam Avinionensem in capella beate Marthe, unam vitreiam continentem XI palmos quadratos vel circa, et in summitate ejusdem depingere picturis bonis et decentibus crucifixum cum ymaginibus beate Marie et beati Johannis ac, in medio vitreie, ymaginem beate Marthe cum dracone, ac in pede arma reverendissimi domini cardi-

[1] C'est par erreur que le notaire a mis la date de 1481, tous les actes du volume sont de 1480, et celui-ci vient à sa place naturelle, sans interversion dans l'ordre des mois ni dans la date des jours.

[2] Protocole de François Morini, 1480, Me Reynaud.

nalis Avinionensis, arma capituli Avinionensis et ipsius operarii; et hec hinc ad medium mensem jullii proxime futuri bene et decenter. Et hoc pro pretio duorum ligaminum vitrorum ponderis cujuslibet viginti quinque librarum, et dictus dominus operarius promisit eidem pictori expedire dicta duo ligamina hinc ad diem sabbati duodecimam junii proxime futuram, et casu quo ipse operarius dicta duo ligamina infra dictum terminum non expediat eidem pictori, contractus hujusmodi sit nullus. Promisit idem pictor, ut supra, dictam vitreiam bene et decenter componere.

Sub reffectione, etc.

Actum [1], etc.

N° 31. — Jean Gauffridi.

Promissio et obligatio pro domino episcopo Uticensi.

Anno LXX sexto (1476) et die duodecima octobris, noverint universi quod cum alias Johannes Gauffridi verrerius promisit et convenit dicto domino episcopo Uticensi facere et apponere quasdam verrerias in aliquibus partibus et locis domus ipsius domini episcopi siti Avinioni cum, pro et sub pactis, precio, modis et formis in quadam notâ per magistrum Franciscum Morini, notarium habitatorem Avinionis sub anno et die sub eodem contentis, sumptâ et receptâ, expressis et declaratis, prout hinc inde partes asseruerunt. Hinc siquidem fuit quod anno et die predictis in mei notarii, etc., constitutus dictus Johannes Gauffridi bona fide, gratis, per se et suos promisit et convenit expresse eidem domino episcopo presenti satisfacere, ponere et affigere verrerias in camera ejusdem domini episcopi et aula ejusdem domus necessarias, videlicet illas dicte camere hinc ad et per totam ebdomadam proxime futuram et illas aule quantocius comode fieri poterit; et hoc pro, cum et sub precio, pactis, etc., in dictâ notâ per magistrum Franciscum Morini sumptâ, contentis et expressis.

Et nichilominus quod dictus Johannes Gauffridi confessus fuit eidem domino episcopo se habuisse et recepisse ab eodem domino episcopo, presente, tradente, videlicet unum scutum auri regis valoris XXX^ta grossos monete Avinionis prout illud realiter habuit, etc... et hoc in diminutionem verreriarum hujusmodi in camerâ et aulâ predictis per eumdem Johannem apponendarum et fiendarum, de quo quidem scuto contentus quittavit.

[1] Archives départementales de Vaucluse, fonds de l'Archevêché, G. 270, f° 381, notaires de l'archevêché. Ce document nous a été communiqué par M. Duhamel, archiviste de Vaucluse, à qui nous devons en outre une particulière gratitude pour la parfaite obligeance avec laquelle il nous a aidé à déchiffrer certains manuscrits difficiles.

Et vice versâ dictus dominus episcopus promisit et convenit expedire eidem Johanni residuum precii dictarum verreriarum per eumdem Johannem fiendarum ad quantamcumque summam ascendat juxta et secundum precium in dictâ notâ per dictum Morini recepta expressum unâ cum damnis.

Pro quibus, etc.

Actum Avinione [1]...

N° 32. — Jean Gauffridi.

Promissio pro reverendo in Christo patre Johanne de Marolio, episcopo Uticense.

Eadem die duodecimâ mensis mai MCCCCLXXX tercio, in mei notarii, etc., constitutus personnaliter magister Johannes Gaufridi, pictor habitator Avinionis, bona fide, per se et suos promisit et convenit dicto reverendo domino Uticensi episcopo licet absenti, venerabili viro domino Saintino Godeti, canonico sancti Desiderii Avinionis dicti domini episcopi familiaris et una mecum notario presenti stipulanti, videlicet facere et construere duo vitrialia pro conventu fratrum de Observentiâ Avinionis pro duabus fenestris a parte sinistrâ intrando et eundo versus chorum que sunt a parte orientis cum armis ipsius domini episcopi, et totum residuum sit album, pro simili precio quo fecit et composuit vitrialia que sunt in domo dicti domini episcopi. De quibus habuit in diminucionem precii tres florenos et residuum promisit ipse dominus Sanctinus nomine quo supra, prout operabitur.

Pro quibus, etc.....

Actum Avinione [2].....

N° 33. — Jean Gauffridi.

Pactum inhitum inter Glaudium Martini, mercatorem Avinionis, ex una, et Johannem Gaufridi, ex alia.

Anno a Nativitate Domini millesimo IIII^c^LXXXXII° et die quinta mensis septembris, constitutus personnaliter dictus Johannes Gaufridi gratis per se et suos promisit et convenit dicto Glaudio Martini ibidem presenti reparare bene et decenter ymaginem beate Marie cum crucifixo, beatorumque Johannis Baptiste et Magdalenes de bonis coloribus secundum statum dicti

[1] Protocole de Jean Blanchardi, 1475-80, f° 21, Me Reynaud.

[2] Protocole de François Morini, 1483, f° 90, Me Reynaud.

operis et loci, et ulterius facere inter portam ingressus domus ipsius Glaudii Martini in qua facit tabernam et archum sue domus supra magnam portam facere ymaginem beate Marie Virginis cum sole circumdatâ cum auro fino et azuro, mantellum unâcum duobus angelis coronam tenentes unâcum armis domini nostri pape moderni et civitatis Avinionis; et campum cum diversis aliis coloribus, et celo colorato; et ulterius facere crucifixum supra portam victis domus ipsius Martini cum Virgine Maria et beato Josepho cum auro fino et aliis coloribus cum oleo nucis; precio et nomine precii quinque florenorum hinc ad unum mensem proximum; super quo quidem precio confessus fuit habuisse unum florenum, de quo contentus quittavit.....

Actum Avinione [1], etc.

N° 34. — Saxari des Massues.

Pro egregio domino Baldasare Parpalhe, legum doctore, cive et habitatore Avinionis.

Anno Domini MCCCCLXXXX et die octavâ mensis Jannuarii, magister Saverius de Massua, veyrerius, habitator Avinionis gratis, etc., promisit et convenit eidem Baldasari Parpalhe facere et componere veyrerias fenestrarum cujusdam sui ipsius domini Baldasaris hospicii de novo hedificati siti in presenti civitate Avinionis in parrochiâ sancti Petri in carrierâ sancti Johannis le Viel, ex bono et sufficienti vitro ac bonis colloribus, videlicet aliquas albas et aliquas cum rotundo in medio et in unâ ponere les Sibillias et in alia, les armes cum brodaturis circumcirca.

Precio pro quolibet palmo verrerie operate quinque grossorum monete Avinioni currentis et pro quolibet palmo verrerie albe trium grossorum cum dimidio monete predicte solvendorum in modo sequenti, videlicet nunc, decem florenos quos confessus habuisse et realiter recepisse, de quibus fuit contentus, etc.; et residuum prout operabitur, quos promisit dare, tradere, solvere, facere et expedire ad ejus primam requisicionem.

Pro quibus, etc. Obligaverunt, etc.

Actum Avinione, etc. [2]...

N° 35. — Jean Changenet.

Die duodecima jullii (1485), magister Johannes Changenet alias de Bergongue, pictor diocesis Lingonensis, gratis per se et suos promisit

[1] Protocole de Pierre Bertrand, 1492, Me Tracol.
[2] Protocole de Jean de Gareto, 1490, Me Giraudy.

venerabili et nobili viris domino Amedeo Taylis presbitero et Nazaro Villaris loci de Masano Carpentratensis diocesis presentibus, stipulantibus pro se communitate que dicti loci et singularibus ejusdem licet absentibus, me notario, etc., depingere unum retabulum Sanctorum Nazari et Celsi modis et formis contentis in quadam cedula manibus ipsorum subscripta et michi notario tradita, cujus tenor sequitur, etc.

Scilicet hinc ad unum annum proxime futurum, et pro precio ab una parte florenorum ducentorum monete currentis, et ab alia trium somatarum anone bone mercabilis ad mensura dicti loci, et ab alterâ, decem somatarum vini rubei boni et sufficientis, in cujus precii deductionem confessus fuit habuisse summam florenorum sexaginta monete currentis, prout ibidem realiter habuit in scutis et ducatis reali numeratione continuatâ, facto cumputo et calculo inter ipsos, etc.

Promisitque ipse Johannes dicto domino Amedeo et Nazario et me notario presentibus dictum retabulum bene et decenter pingere suis propriis sumptibus et expensis et plantare super altare dicti loci; et vice versâ ipsi dominus Amedeus et Nazarus (ambo simul et quilibet ipsorum in solidum eorum propriis et privatis nominibus ac etiam ut procuratores et procuratoris nominibus dicti loci prout de ipsorum potestate constare dixerunt publico instrumento sumpto per magistrum Trophemum Esberardi notarium publicum sub anno et die decima presentis mensis jullii) promiserunt dicto magistro Johanni presenti dicte tres somatas anone et somatas decem vini dare ad suam ipsius magistri Johannis primam requisitionem, et hinc ad festum beati Michaelis Archangeli proxime futurum florenos quadraginta, et hinc ad Pascha Resurrectionis, florenos quinquaginta, et restam quod est florenorum quinquaginta incontinenti dicto retabulo completo et expedito. Fuit de pacto quod ipsi procuratores dictis procuratoris nominibus teneantur et debeant sumptibus dicte communitatis providere de domo et duobus lectis munitis copperturis, lintheaminibus et aliis necessariis.

Actum in Avinione, etc. [1]...

N° 36. — Jean Changenet.

Pacta et conventiones inter magistrum Johannem Changeneti, pictorem diocesis Lingonensis, habitatorem Avinionis, ex una, et nobilem et honestam religiosam dominam sororem Franciscam Ranquesii, ordinis devotii monasterii sororum sancte Praxedis Avinionis, partibus ex altera.

Anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo primo et die nona mensis maii, in mei notarii personnaliter constitute

[1] Protocole de B. de Blengeriis, 1485, Me Giraudy.

dicte partes, etc., pacta et conventiones inter se et sibi ipse fecerunt et inhierunt ut sequitur :

Et primo fuit de pacto inter dictas partes convento et concordato quod dictus magister Johannes et debeat prout promisit depingere unum tabularium faste nucis, quod tabularium ab eadem domina Francisca habuit et confessus fuit habuisse ut in eodem tabulario ymagias seu hystorias sequentes depingeret.

Et primo in medio dicti tabularii teneatur et debeat prout promisit per se et suos depingere ymaginem Crucifixi, et a parte dextra ipsius Crucifixi ymaginem glorississime Virginis Marie, et a parte sinistra dicti Crucifixi ymaginem beati Johannis evangeliste; item teneatur depingere a parte predicta dextra gloriosissime Virginis Marie statuam seu ymaginem dicte domine Francesie Ranguise ; item teneatur et debeat prout promisit idem magister Johannes depingere eodem tabulario a parte gloriosissime Virginis Marie ymaginem gloriose virginis sancte Catherine et a parte beati Johannis evangeliste ymaginem beate Marie Magdalenes.

Item teneatur reversum de super dicto retabulo existenti depingere ut sequitur, videlicet in medio ymaginem Dei Patris omnipotentis cum uno trono, angelorum circum circa existentium.

Item teneatur idem magister Johannes depingere in duobus angulis, videlicet a parte dextra et a parte sinistrà dicti reversus de super existentis in quolibet latere unum angelum tenens seu representans ministerium sanctissime Passionis Domini Nostri Jesu Christi.

Item in scabello dicti tabularii teneatur depingere sequentes ut primo ystorias dumtaxat videlicet a parte dextra ystoriam descensus de cruce corporis Domini Nostri Jesu Christi; item in medio, ystoriam Immissionis in sepulcrum ; item a parte sinistra ystoriam Resurrectionis ipsius Domini Nostri Jesu Christi.

Item teneatur depingere idem magister in duobus angulis dicti scabelli duas armas ipsius domine Francesie.

Item teneatur omnia premissa depingere de bonis et sufficientibus coloribus ad dictum expertorum; item teneatur facere campum tabularii et scabelli de auro, campus reversus de azuro.

Item teneatur dictum tabularium facere hinc ad festum Pasche proxime futurum et immediate sequens; ita et taliter quod dictus Changeneti teneatur dictum tabularium reponere in loco in quo reponendum est ubi ipsa domina Francesia intendit quod reponatur per totam ebdomadam sanctam proxime futuram; et hoc, pro precio et nomine precii inter se convento et concordato centum florenorum monete currentis Avinioni solvendorum ut sequitur, videlicet hinc ad medium mensis junii proxime futuri vigenti florenos, et restans in faciendo et depingendo dictum tabu-

larium, et pro arris et in deductionem solucionis dicti tabularii dictus magister Johannes confessus habuisse et realiter recepisse ab eadem nobili domina Francesia presente unam parvam taceam pro quindecim florenis cum pacto quod totiens quotiens ipsa domina Francesia sibi Changeneti expediat et dabit quindecim florenos.

Pro quibus, etc.

Actum Avinione in monasterio predicto Sancte Praxedis, presentibus, etc.[1].

N° 37. — Jean Changenet.

Pacta et conventiones inhitas super manufactura unius retabuli inter venerabilem virum dominum Jacobum Autoardi, presbiterum, Valriaci diocesis Vasionensis, ex una, et magistrum Johannem Changeneti, pictorem, civem et habitatorem Avinionis, partibus ex altera.

Anno a Nativitate Domini millesimo quadringintesimo nonagesimo secundo et die octava mensis februarii, Jacobus Autoardi, ex una, et Johannes Changeneti, partibus ex alterâ, per se et suos inter se et sibi ipsis pacta et conventiones sequentes fecerunt ut sequitur.

Et primo fuit de pacto quod dictus magister Johannes Changenet teneatur et debeat prout promisit per se et suos dicto domino Jacobo presenti facere unum retabulum altitudinis quatuordecim palmorum incluso et reverso sive celo desuper, non tamen comprehenso parvo tabernaculo in medio existente, et latitudinis undecim cum partis ejusdem retabuli altitudinis septem palmorum cum ymaginibus, modis et formis in quadam portracturâ per ipsum magistrum Johannem Changenet portracta contentis et designatis et in manibus ipsorum parcium existensium. Item quod scabellum dicti retabuli habeat et habere debeat duos palmos altitudinis et longitudinis undecim cum personnagiis designandis per dictum magistrum Jacobum numero decem octo et non ultra.

Item fuit de pacto quod dictus magister Johannes Changenet teneatur et debeat facere dictum retabulum et opus suis sumptibus et expensis ac providere de fustibus nucis bonis et sufficientibus, fino auro brunito, azuro et aliis coloribus bonis et sufficientibus juxta modum retabulorum Sancti Sebastiani ecclesie Predicatorum presentis civitatis Avinionis et Sancte Praxedis Avinionis.

Item fuit de pacto quod dictus magister Johannes teneatur dictum retabulum reddere finitum et completum dicto domino Jacobo et illud reponere in ecclesia Beate Marie de Nazareth Valriacii hinc ad festum Domini Nos-

[1] Protocole d'André de Villa, 1491, f° 68, Me Giraudy.

tri Jesu Christi proxime futurum et immediate sequentem (*sic*) ac providere de ferramentis ad dictum retabulum necessariis.

Item fuit de pacto quod dictus dominus Jacobus teneatur et debeat prout promisit per se et suos dictum retabulum facere portare ad dictum locum Valriacii suis sumptibus propriis et expensis et providere dicto Johanni de victualibus dumtaxat in reponendo dictum retabulum in dictâ ecclesiâ Valriacii.

Item fuit de pacto quod casu quo dictum retabulum frangeretur sive exclataretur culpa et deffectu dicti magistri Johannis Changeneti post unum annum a die repositionis ipsius retabuli quod dictus magister Johannes teneatur illud reparare suis sumptibus propriis.

Item fuit de pacto quod si dictus magister Johannes non faceret dictum retabulum bene et decenter ad placitum dicti domini Jacobi teneatur stare dicto expertorum communiter per partes eligendorum.

Et hoc pro precio inter se convento et concordato trecentorum florenorum monete Avinioni currentis, quos idem dominus Jacobus promisit solvere ut sequitur : videlicet de presenti quinquaginta florenos dicte monete quos dictus Johannes per se et suos confessus habuisse... ; quinquaginta florenos hinc ad festum Pasche proxime futurum et immediate sequentem (*sic*) ; alios quinquaginta florenos dicte monete hinc ad festum beate Marie Magdalenes proxime futurum ; alios quinquiganta florenos dicte monete, hinc ad festum Omnium Sanctorum proxime futurum et alios quinquaginta florenos a die repositionis dicti retabuli in unum mensem extime proxime futurum immediate sequentem.

Et quia contractus ideo fuit actum ac in pactum deductum quod dictus Jacobus Autoardi teneatur et debeat prout promisit per se et suos ante reposicionem dicti retabuli dare submissionem et principalem in solidum pagatorem de summa centum florenorum dicte monete et pro majori cauthela dicti domini Jacobi Autoardi ad preces et requisicionem dicti magistri Johanni Changeneti, personnaliter constitutus honorabilis vir Stephanus Damiani speciator, civis et habitator Avinionis bona fide per se et suos se reddidit fidemjussorum et principalem in solidum pagatorem erga dictum dominum Jacobum Autoardi de dicto retabulo reponendo et faciendo modo et formâ predictâ aut de dicta summa trecentorum florenorum solvenda et restituenda.

Sub refectione, etc... Pro quibus, etc.

Actum Avinione [1]...

[1] Protocole d'André de Villa, 1491-1493, f° 178, Me Giraudy.

N° 38. — Jean Changenet.

Pacta et conventiones inter magistrum Johannem Changeneti, pictorem civem et habitatorem Avinioni ex una, et dominum Nicolaum Moussarii, prior prioratus de Sederon, diocesis Vapincensis, ex altera.

Anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo tercio et die tricesimâ mensis aprilis in mei notarii, etc., personnaliter constitute dicte partes bona fide pacta et conventiones sequentes in hunc qui sequitur modum.

Et primo quod dictus magister Johannes Changeneti teneatur et debeat ... facere et depingere bonis ac sufficientibus colloribus dicto domino Nicolao Mousserii presenti unum retabulum de ligno nucis altitudinis septem palmorum, in quo retabulo teneatur depingere Johannes Changenet ymagines in quodam portractu papiri depictas et in manibus dicti domini Nicolai relicto.

Item fuit de pacto quod dictus magister Johannes Changeneti teneatur et debeat prout superius jam promisit dictum retabulum bene et debite depingere bonis et sufficientibus coloribus, et campum facere de auro brocato et sibi domino Nicolao completum reddere hinc ad festum Calendarum proxime futurum et immediate sequentem.

Et hoc pro precio et nomine precii inter se convento et concordato viginti ducatorum auri boni et legitimi ponderis, quos viginti ducatos dictus dominus Nicolaus ut privata personna per se et suos eidem Changeneti presenti aut suis solvere promisit et convenit ut sequitur : videlicet, hinc ad viginti dies proxime futuros et immediate sequentes alios viginti florenos, et restamentum expediendo et recipiendo dictum retabulum.

Quos quidem, etc.

Actum Avinione [1], etc.

N° 39. — François Villate.

Anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo primo et die vicesima prima mensis januarii in mei notarii, etc., existens personnaliter constitutus magister Franciscus Villate, pictor de Avinione gratis bona fide per se et suos promisit et convenit supradicto domino Gabriele Fogacio, doctori, presenti, stipulanti pro se et suis depingere omnes cymas simplices et folia necessaria ad edifficium quod de presenti facere intendit in domo sua et hoc pro precio cujus libet cane foliorum quatuor denariorum,

[1] Protocole d'André de Villa, 1491-93, f° 384, Me Giraudy.

et pro precio cujuslibet cane de cymas quinque cartorum monete currentis.

De quo quidem precio et in diminuticne ejusdem dictus magister Franciscus confessus fuit habuisse a dicto domino Gabriele presente scilicet quindecim grossos monete currentis.

De quibus, etc.

Actum Avinione [1], etc.

N° 40. — Jacques Mounier.

Promissio cum obligatione pro venerabili et probo viro domino Antonio Oliverio, vicecurato Malaucene, et Bertrando Dalmassi, executoribus ultime voluntatis Nicolai de la Croix, mercatoris Valencie Mauris.

Die undecima mensis mai (1486) in mei notarii personnaliter constitutus Jaumetus Mounier pictor, habitator Avinionis gratis per se et suos promisit dictis domino Antonio Oliverii vicecurato et Bertrando Dalmasii, exequtoribus, etc., facere bene et decenter et in bono noguerio quoddam retabularium altitudinis ultra reversum et scabellum septem palmorum et latitudinis septem aliorum palmorum suis propriis sumptibus et expensis faciendo picturas cum oleo, prout solitum est, precio et nomine precii viginti novem florenorum monete Avinioni currentis.

Fuit de pacto quod dictus Jaumetus pictor teneatur et debeat prout promisit, eisdem exequutoribus presentibus in dicto retabulario depingere cum auro, azuro et violeto ymagines sequentes, videlicet in medio ymaginem beate Mariae virginis in sua cathedra cum ejus infantulo et duobus angelis eam coronantibus coronâ aureâ, et habebit ymago ipsa dyadema in capite aureum et ymago infantuli similiter.

Et a latere dextro erit ymago sancti Nicolai, cujus dyadema erit aureum et crossa aurea, infula rubea et offrea rubea cum ymagine unius hominis deprecantis genibus flexis et erit vestis ejus coloris grisei.

Et a parte dextra, ymago beate Catherine cum coronâ et dyademate aureo et mantello rubeo folderato azuro, subtunicali albo depicto verminis, cum ymagine unius mulieris deprecantis genibus flexis vestite ad modum Cathalonie.

Et in scabello inferiori erunt arma ipsius quidem Nicolai cum Resurrectione dominica et ymaginibus Nostre Domine et sancti Johannis in campo viridi.

Et desuper reverso erit ymago Dei Patris rubeo vestita cum dyademate

[1] Protocole de Georges Savourey, 1500-1502, Me Reynaud.

aureo et uno pomo vitrei coloris in ejus manu, et a dextris et sinistris erunt duo angeli albi cum instrumentis musicis (*sic*) et in campo azuro.

Et promisit ipse Jaumetus dictum retabularium, modis et formis antedictis, factum dare et expedire in presenti civitate Avinionis eisdem exequutoribus hinc ad festum Omnium Sanctorum proxime futurum. Et dicti exequutores tam suis propriis quam exequutorio nomine promiserunt eidem Jaumeto presenti per precium XXIX florenorum solvere, videlicet nunc et de presenti novem, quos dictus Jaumetus confessus fuit habuisse, etc.; et restam que est viginti florenorum monete currentis antedicte promiserunt ipsi exequutores solvere quando predictum opus ipse fuerit completum...

Pro quibus, etc...

Acta fuerunt hec Avinionis [1]...

N° 41. — Jacques Mounier.

Promissio pro religioso viro fratre Egidio Lumbardi, monacho, priore Sancti Honorati Lirinensis, ordinis sancti Benedicti.

Die XXI mensis februarii MCCCCXCVII, in mei notarii, etc., constitutus personnaliter magister Jacobus Moneri, pictor, habitator Avinionis, etc., promisit et convenit dicto fratri Egidio, presenti, stipulanti, pingere unum retabulum in tela ad modum et similitudinem retabuli existentis in capella collegii de Rovere in Avinione in longitudine, latitudine et coloribus una cum scabello desubtus eciam in tela, in quo scabello sunt quatuor hystorie sancti Petri, et in medio retabuli erit ymago beate Marie virginis, et ab uno latere erunt ymagines sancti Petri et sancti Victoris, et ex alio latere erunt ymagines sancti Pauli et sancti Honorati in equali statura in quo sunt ymagines retabuli collegii de Rovere.

Quod quidem opus promisit se fecisse in festo Pasche proxime futuro, et hoc precio duorum scutorum auri de quibus confitet se habuisse unum florenum in diminutione, de quo fuit contentus.

Pro quibus, etc.

Actum [2], etc.

N° 42. — Jean Grassi.

Die XXII dicti mensis septembris (1487). Quod cum nobilis vir Dominicus Panisse, burgensis, civis et habitator Avinionis hedificaverit seu

[1] Protocole de P. de Ambianis, Archives municipales d'Avignon, n° 1879 provisoire.

[2] Protocole de François Morini, 1497, f° 56, Me Reynaud.

edificare fecit quamdam capellam cum sua sacrestania a latere in ecclesia fratrum Predicatorum Avinionis ad honorem sanctorum Dominici et Antonii de Paduà ac aliorum sanctorum infrascriptorum; hinc siquidem fuit et est quod anno et die quibus supra in mei notarii, etc., personnaliter constitutus providus vir Johannes Grassi, pinctor loci de Yvre, habitator Avinionis, bona fide, gratis, etc., promisit dicto nobili Dominico de Panisse componere sive depingere videlicet quoddam retabulum cum suo marchepie ad ponendum in altare dicte sacrestanie, in quo quidem retabulo presentes emagines erunt; primo, ymagines Crucifixi, Nostre Domine et sancti Johannis evangeliste in quolibet latere Crucifixi; et in capite dicti retabuli, ymagines sanctorum Dominici, in alio vero sancti Antonii de Paduà, et quedam alia ymago sita sive depicta ad similitudinem dicti nobilis Panisse stans genibus flexis et manibus junctis ante ymaginem sancti Antonii que illam presentabit ante Crucifixum; et in marchepie dicti retabuli erunt vero ymagines duodecim Apostolorum cum quasdam armas dicti Panisse in quolibet capite dicti marchepie.

Promisit dictus Johannes Grassi dictum retabulum cum suo marchepie expedire bene et decenter depictare hinc ad festum Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi futurum, et hoc pro precio et nomine precii florenorum quadringinta monete Avinioni currentis et unius vas vini rubei, in deductione dicti precii... Quittavit, etc... Promisit que dictus Panisse restam dicti precii solvere in fine dicti operis vel tociens quociens fuerit requisitum.

Pro quibus...

Actum Avinione in appoteca dicti nobilis Panisse, qui est ante domum, etc. [1].

N° 43. — Jean Gras.

Anno quo supra a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo octogesimo nono et die duodecima mensis augusti, etc., personnaliter constitutus magister Johannes Gras, alias de Pimont, pictor diocesis Yvrensis habitator Avinionis, gratis et sponte, bona fide, per se et suos promisit et solleniter convenit nobili Dominico Panissio, de Avinione, presenti, stipulanti, etc., depingere de bonis auro, asuro et coloribus retabulum quod ipse nobilis Dominicus fecit fieri in capella suafratrum Predicatorum presentis civitatis Avinionis in modum sequentem et pactis sequentibus :

Et primo, fuit de pacto quod ipse magister Johannes Gras teneatur et debeat bene et debite depingere de bonis auro asuro et coloribus portas dicti retabuli, videlicet in eisdem facere quatuor ystorias secundum

[1] Protocole de Vitalis, 1487-1488, f° 8, Me Reynaud.

patronos eidem magistro Johanni per dictum Dominicum Panissio datos, videlicet primo nativitatem Christi, secundo ystoriam trium Regum, tercio (*le mot manque*) seu *le trépassement* Nostre Domine et quarto et ultimo Assumptionem beate Marie Virginis.

Item ulterius fuit de pacto quod ipse magister Johannes teneatur etiam depingere bene et debite de bonis auro, azuro et de bonis coloribus dictum retabulum et in eodem facere ystoriam sancti Antonii de Padua cum quinque miraculis et oratore.

Item ulterius quod ipse magister Johannes teneatur ut supra bene et debite depingere rotunditatem et voltam dicti retabuli et in medio facere Deum Patrem et circumcirca Cherubinos et in duobus lateribus certos prophetas secundum quod eidem magistro Johanni dividetur, et in summitate volte angelos prout etiam dividetur.

Item promisit bene et debite depingere scabellum dicti retabuli et in eadem depingere quinque ystorias sacramenti altaris prout etiam eidem dividetur.

Et hoc a die festi Assumptionis beate Marie Virginis proxime futurum in quindecim mensibus etiam proxime futuris, et hoc pro precio et nomine precii trecentorum florenorum monete in Avinione currentis et unius vasis vini, solvendos dictos trecentos florenos predictum Panissio eidem magistro Johanni prout ipse magister Johannes faciet opus et dictum vas vini in vendemiis proxime futuris.

Et fuit de pacto expresso inter partes quod dictus magister Johannes non possit, teneatur et debeat recipere aliquod aliud opus nisi prius facto dicto opere et hoc sub pena quinquaginta florenorum extime dicto Dominico Panissio applicandorum.

Pro quibus... etc.

Acta fuerunt hoc Avinione [1]... etc.

N° 44. — Jean Grassi.

Promissio cum obligatione inter magnificos consules Avinionis et magistrum Johannem Grassi alias de Piemont, pictorem Avinionensem.

Die XXIIII mensis novembris (1496), etc., personnaliter constitutus dictus magister Johannes Grassi pictor, gratis per se et suos promisit et convenit dictis dominis consulibus una mecum notario presentibus et stipulantibus pingere in monumento quondam domini Antonii de Porta alias de Comis, militis, cujus civitas ipsa heres existit et quod quidem monumentum est in ecclesia collegiate sancti Desiderii presentis civitatis et in

[1] Protocole de Georges Savourey, 1487-1491, f° 57, Me Reynaud.

eodem monumento facere picturas sequentes : videlicet septem ymagines lugentium in fundamentis ipsius monumenti de colore nigro, et lapidem magnum super quem jacet ymago defuncti de colore marmoris nigri, et auricularium quod est sub caput defuncti vel ejus ymaginem ad modum panni aurei figurati, et ymaginem defuncti cum incarnationibus debitis promisit pingere, videlicet loricam de colore vere lorice et vestem suorum armorum secundum quod arma ipsius quondam defuncti exigunt, angelos et cassidem armorum ipsius defuncti secundum quod arma et amictus eorum requirent et canem existentem subtus pedes ymaginis de albo et ruffo, lapidem epitaphii de colore marmoris nigri et litteras ejusdem de auro, et espalleriam de auro bono cum stellis aureis seminatis per campum;

Ymaginem sancti Antonii de nigro cum igne in pedibus, et ymaginem beate Margarite cum dracone subviridi, mantello rubeo cum lizeriis de auro et cum veste alba deaurata.

Et in superiori parte, ymaginem angeli annunciantis cappam de colore cramesini figurati de auro et offris aureis, litteras de *Ave Maria*, videlicet rolletum de azuro et litteras de auro et potum deauratum et lilium cum debitis coloribus; ymaginem beate Marie Virginis, raupam subtus auream et mantellum de azuro seminatum stellis aureis et columbam de colore debito cum radiis aureis;

Et ymaginem Dei Patris in nimbo decenderato azuri clari, habentem ipsam ymaginem unam cappam auream.

Et hoc pro precio et nomine precii triginta scutorum solvendorum in hunc modum, videlicet nunc duodecim scuta auri de rege sive sol, quos confessus habuisse et realiter recepisse, etc.; et restantes XVIII scuta dicti domini consules promiserunt solvere secundum quod qualitas operis exiget; et promisit fecisse dictum opus bene et decenter hinc ad festum Pasche proxime futurum.

Et fuit de pacto quod in dicta summa XXX scutorum civitas pro nichil solvat de pictura quorumdam armorum civitatis existentium in manibus dicti magistri Johannis pictoris

Pro quibus, etc.

Acta fuerunt hec Avinione in aula gabellarum [1], etc.

N° 45. — Jean Grassi.

Pro devotâ confratria Nostre Domine humilitatis qui fit in claustro venerabilis et devoti conventus fratrum Predicatorum Avinionis.

Anno Domini MCCCCLXXXXVIII et die decima mensis septembris,

[1] Protocole de Pierre de Ambianis, Archives municipales d'Avignon, n° 1882, provisoire.

magister Johannes Grassi, pictor, habitator Avinionis, gratis promisit et convenit honorabilibus et discretis viris Gaspardo de Monteferrato, Gabrieli Peyreti et Accursio Citelli, habitatoribus Avinionis, baiulis venerabilis et devote confratrie Nostre Domine Humilitatis, que sit in claustro venerabilis et devoti conventus fratrum Predicatorum, etc., depingere ex bonis colloribus auri, azuri et aliis colloribus convenientibus et necessariis, ymagines Trium Regum, unum sanctum Joseph, sanctum Symonem, rupem, pastores omnes et alia necessaria ac celum ex azuro cum stellis cumponere in capella dicte confratrie bene et sufficienter.

Et hoc, hinc ad festum Nativitatis Domini proxime futurum, precio quadraginta florenorum monete currentis solvendorum in modo sequenti, videlicet hinc ad diem sabbati proxime futurum quindecim florenos, et residuum finito et facto dicto opere.

Pro quibus, etc...

Actum Avinione [1], etc.

N° 46. — Jean Grassi.

Promissio mutua pro infrascriptis nobili Nicolas Bonesseau et Jean Grassi.

Cum dudum de anno Domini MCCCCLXXXX et die quinta mensis Januarii, nobilis vir magister Nicolas Bonnesseau, consiliarium regis et presidens computorum ville Dighoni Bisumptinensi diocesis convenit cum magistro quondam Johanne Changenet, pictore, cive et habitatore dum viveret Avinionis ad pingendum, faciendum et perficiendum bene et decenter in bona et sufficiente pictura, quatuor huyssetos sive ventalia convenientes et condecentes ad fornituram et convenientiam cujusdam tabule sive retabuli jamdudum facte et depicte ad cultum et servicium divinum destinate ad ponendum supra magnum altare ecclesie parochialis beate Marie dicte ville Dighoni, in quibus quidem quatuor ventalibus seu huyssetis debebat et convenerat ipse Changenati depingere ab intra seu a parte inferiori (*sic*) quatuor historias seu ymagines infrascriptas, videlicet in primo ventali sive huysseto a manu deatra figuram sive ymaginem Trium Regum offerentium beate Virgini Marie et suo Unigenito Filio, et alias prout et quemadmodum in quodam instrumento sumpto et recepto ac subscripto et signato per magistrum H. Bigolet, notarium sub anno et die predicto; et hoc certo precio inter eosdem convento et concordato. Que quidem quatuor ventalia seu huysseti fuerunt et sunt depicta et perfecta per dictum Changenet solum et dumtaxat a parte exteriori sive ad intra (*sic*)

[1] Protocole de Jean de Gareto, 1498, f° 634, M° Girandy.

modo et formâ inter ipsos nobiles Nicolaum Bonesseau et Changenet convento et concordato, ita quod non restat nisi depingere et perficere dicta quatuor ventalia sive huisses a parte inferiori sive ab intra (*sic*) modo et forma sequenti, scilicet, a dicta manu dextra ipsius buysseti depingere Tres Reges offerentes beate virgini Marie et ejus Unigenito Filio Domino Nostro Jesu Christo prope magnam tabulam et illi conjungendo, secundam ystoriam sive ymaginem sanctorum Innocentium a manu autem sinistrâ conjungendo sive adherendo dicte retabule : restat depingere fugam beate virginis Marie seu ejus accessum in Egipto super asinum sive pullum, et immediate in alia quarta parte dicti ventali sive huisseti Assumptionem beate virginis Marie unacum broduris auri mat. Que quidem quatuor ymagines ymo verius ystorie et figure restant depingere in dicta parte interiori ipsorum ventaliorum modo et formâ predictis prout ibidem coram me notario publico et testibus infrascriptis, nobilis Dominicus de Ruvere pro parte nobilis Nicolai Bonesseau, ac egregius vir Gabriel Fogace, jurium eximius doctor ac ejusdem nobilis Nicolai legitimus procurator, atque magister Johannes Grassi alias de Piemont, pictor, habitator Avinionis dixerunt et asseruerunt fore vera.

Hinc siquidem fuit et est quod anno predicto a Nativitate Domini MCCCCLXXXXIX et die XXV predicti mensis januarii, etc., personnaliter constitutus supra dictus nobilis Dominicus de Ruvere pro et nomine dicti Nicolai, etc., promisit dicto Grassi, etc., dare, tradere et solvere summam videlicet centum francorum monete currentis ad racionem viginti grossorum monete Avinioni currentis pro singulo franco solvendorum tocies quoties dicta ventalia quatuor a parte interiori modo infrascripto erunt depicta et perfecta et interim per ejusdem Grassi necessitate secundum quod depinget et perficiet dictum opus ; et vice versa dictus Johannes Grassi, pictor, per se et suos promisit et convenit dicto nobili Bonesseau licet absente me notario unacum dicto domino Gabrieli Fogace et Dominico de Ruvere presentibus dicta quatuor ventalia sive huissetos apud se repositos et existentes bene et decenter in omni perfectione, venustate picture egregie et insignius perficere et depingere modo et forma predictis et pro dicto precio centum francorum dicte monete a festo Pasche prope futuro in unum annum inde sequentem, et hoc sub pena decem francorum dicte monete applicandorum et solvendorum more fiscalium debitorum dicto nobili Nicolao Bonesseau aut suis predictis eo casu advento ; et quod contractus exercere secundum legem accipiunt.

Ideo fuit de pacto quod ipse Grassi teneatur et debeat prout facere promisit ire suis ipsius sumptibus et expensis a presenti civitate Avinionis usque ad civitatem Lugduni, et a civitate Lugduni usque ad dictam

villam Dighoni sumptibus et expensis dicti nobilis Nicholai ad protrahendum sive assumendum effigiem sive figuram ipsius Nicholai ejusque uxoris et liberorum suorum ponendum et depingendum in dictis ventalis prout in dicto instrumento plenius clarius continetur ; item fuit de pacto quod dictus Grassi perfecta pictura dictorum ventaliorum cum dictis figuris et ymaginibus protractis et depictis teneatur, etc., suis sumptibus portare seu portari facere ad dictam civitatem Lugduni et in loco per dictum de Ruvere nomine predicto designando et specificando.

Que omnia, etc.

Actum Avinione [1], etc.

N° 47. — Laurent Villate.

Promissio pro Johanne Grange, mercerio Avinionis.

Anno a Nativitate Domini millesimo CCCCLXXX tercio et die octava mensis junii, Laurentius Villate, veyrerius et pictor de Avinione per se et suos promisit et convenit dicto Johanni Grange, mercatori Avinionis, presenti, etc., facere et construere in ecclesia Sancti (*le nom manque*) Avinionis et Sancti corporis Domini Nostri Jesu Christi unum veriale bene et debite compositum, in quo veriale depingantur et depingere teneantur ut promisit dicto Johanni Grange presenti, duas ymagines, unam sancti Johannis Baptiste et aliam sancte Barbare cum tabernaculis suis ac bonis coloribus et de vitris convenientibus; idem Johannes sibi expediet et vendet cum pactis sequentibus.

Et primo quod dictus magister Laurentius teneatur et debeat in altero soffleto dicte vitree ymaginem Dei Patris omnipotentis, et desubtus ymaginem Annunciacionis gloriosissime virginis Marie cum coloribus decentibus, et subtus la *sobasse* dicte vitree teneatur et debeat facere depingere bene et debite prout depicte sunt in alio vitro subtus corpus depinget arma dicti Johannis et domine Johanne ejus uxoris cum camorrha ejusdem Johannis.

Item fuit de pacto quod dictus Johannes Grange teneatur et debeat fieri facere barotas et ferramenta necessaria pro dictis vitreis fiendis.

Item teneatur et debeat dictus Johanes Grange per se et suos et eidem Laurentio dare tradere, solvere et expedire pro precio et labore dicti magistri Laurentii dictarum vitriarum et ymaginum et aliorum premissorum summam videlicet triginta octo florenorum monete Avinioni currentis, de quibus precio et in ejusdem deductione dictus magister Lauren-

[1] Protocole de Guillaume Régis, 1499, Me Giraudy.

cius confessus fuit habuisse et realiter recepisse ab eodem Grange summam videlicet quatuordecim florenorum.

Item fuit de pacto quod dictus Laurencius teneatur et debeat, prout promisit dicto Grange presenti, dictum opus perficere et complere hinc ad medium mensis Augusti proxime futurum.

Item fuit de pacto quod residuos viginti quatuor florenos teneatur dictus Johannes Grange eidem Laurencio, presenti, dare, solvere prout continuabit opus et indigebit.

Quasquidem, etc.

Actum Avinione [1], etc.

N° 48. — Laurent Villate.

Anno Domini MCCCCLXXXXV et die XIIII mensis Martii, constitutus personnaliter dictus magister Laurentius Villate, gratis, per se et suos promisit et convenit venerabilibus viris dominis Armando de Lona, Nicasio Uvaleti, Perrineto Bocquini, Simone Parardi, Nicolao de Fabrica et Simeto Morelli, canonicis ecclesie collegiate sancti Petri, Avinionis facere unum vitriale in ecclesia predictâ et super capellam Brancassiorum [2] de vitris bonis et sufficientibus et cum coloribus decentibus et garnimentis plumbi sufficientibus ad dictum vitriale, et cum duabus ymaginibus, scilicet Visitationis beate Marie virginis et sancte Elizabeth, et cum tabernaculis factis ad instar victrialorum aliorum duorum, ad dictum expertorum in arte, ac cum armis domini Nicolai Liscii quondam vicegerentis et decani dicte ecclesie ab utraque parte, hinc ad festum beate Marie medii augusti proxime futuri, precio et nomine precii centum florenorum valoris singuli viginti quatuor solidorum monete currentis in Avinione solvendorum per solutiones sequentes, scilicet de presenti quatuordecim florenos du Trec (Utrecht) auri valoris cujuslibet floreni XXVI grossorum dicte monete, scilicet in summa universali trigenta florenorum et quatuor grossorum; residuum vero ipsi domini canonici promiserunt eidem solvere in finem operis ac tociens quociens dictum victriale erit positum in suo loco.

Fuit tamen de pacto quod dicti domini canonici teneantur sibi providere de ferramentis necessariis ad dictum victriale; et pro cauthela dicti capituli et majori securitate ejusdem discretus vir magister Petrus Villate, pictor, pater dicti magistri Laurencii pro premissâ adimplendâ

[1] Protocole de Guillaume Morelli, 1493, f° 122, Me Giraudy.

[2] L'illustre famille de Brancas était originaire de Naples, d'où elle était venue se fixer depuis longtemps à Avignon.

se reddidit fidemjussorem et principalem in solidum pagatorem, et similiter pro securitate dicti capituli dictus Laurentius Villate tenere precario nomine dicti capituli unam terram duodecim eiminatarum parum plus vel minus scitam in territorio presentis civitatis Avinionis et loco dicto in clauso des Illes, etc., donec et quousque dictum victriale fuerit positum in dicto suo loco.

Actum Avinione in ecclesiâ collegiatâ sancti Petri et intus corum ejusdem, etc. [1]...

V

LES PEINTRES D'ARRAS.

Si loin que l'on remonte dans les annales d'Arras, on voit que les manifestations de la peinture sont déterminées et encouragées dès l'expiration du treizième siècle, jusqu'en 1384, première année de l'ère bourguignonne, par la munificence des souverains du pays, les comtes d'Artois. La comtesse Mahaut notamment, femme de l'un d'entre eux [2], se signala dans cette voie d'une façon toute particulière. Mahaut, outre ses résidences de Paris, — dont l'hôtel Saint-Pol et *la villa* de Conflans, — possédait encore les châteaux de Lens, de Bapaume, d'Aire et de Hesdin. Le dépouillement des comptes nous a appris l'importance de quelques-unes des commandes relatives à ces castels, commandes données à des hommes qu'on peut certainement, d'après la lettre des documents, qualifier du nom d'artistes.

Dès la fin du quatorzième siècle, époque où la maison de Bourgogne devint maîtresse en Artois par le mariage de Philippe le Hardi avec Marguerite, fille du comte Louis de Mâle, jusqu'en 1477, année de la chute du gouvernement des ducs, les traditions artistiques si bien commencées sous les comtes se maintinrent et furent développées même par les nouveaux souverains. Les ducs de Bourgogne avaient des châteaux à Hesdin et à Arras, où ils firent de

[1] Protocole de Pierre Bertrandi, 1495, f° 18, Me Tracol.
[2] Veuve d'Othon, tué à la bataille de Cassel en 1303.

fréquents séjours. Dans le premier, au milieu d'un déploiement extraordinaire de luxe, ils reçurent jusqu'au roi de France; dans le second, ils brillèrent en plus d'une solennité, à l'occasion d'une entrée princière par exemple, de tournois, ou de réceptions d'ambassadeurs, notamment à la paix de 1435.

Toutefois, à partir de 1456 on perd momentanément la trace de ces séjours fastueux dans la capitale artésienne qui en ressentait toujours jusque-là les nombreux profits. La majeure partie du quinzième siècle vit en outre, à Arras, le grand essor de l'industrie de haute lisse, et nous dirons un mot plus loin de l'importance que l'art textile présente alors au point de vue de la peinture, dont il dérive.

Pour des causes d'ordre général politique, amenées par les guerres et les diverses vicissitudes que traversa la province jusqu'à sa réunion à la France, le développement artistique se trouva maintes fois arrêté et subit fatalement le contre-coup des révolutions. La province d'Artois, de bourguignonne qu'elle était, devint un instant française par la paix de Senlis (de 1482 à 1492), puis tomba aux mains des Espagnols pendant cent quarante-huit ans, de 1492 à 1640 (traité de Cambrai). C'est durant cette longue période que Charles-Quint, puis son fils Philippe II, visitent la ville d'Arras. Celle-ci est devenue très espagnole de mœurs et d'affection. Aussi lorsqu'en 1597 Henri IV en tentera le siège, le bon Roi trouvera-t-il en la personne des habitants d'acharnés défenseurs qui le forceront à s'en aller.

La province d'Artois, continuel théâtre de la guerre pendant plusieurs siècles, devint donc l'apanage des puissances qui l'environnaient. Parmi celles-ci la France n'est pas la moins ardente à en poursuivre la conquête. Louis XI, Henri IV, Louis XIII assiègent Arras tour à tour avec des fortunes diverses. Arras reste enfin à la France en 1640, grâce à l'énergie indomptable de Richelieu, qui voulait réduire ces *Arrageois, plus Espagnols,* disait-il, *que les Arragonais.* « Il résulta, de cette période agitée de plusieurs centaines d'années, de telles secousses qu'aucune langue ne put se fixer en Artois; l'idiome du pays fut un composé de ceux des nations qui le possédèrent, et cette raison nouvelle jointe aux autres ne fut pas de nature à favoriser les Arts [1]. »

[1] Bergé de Vassenay, *Rapport sur l'ancienne Académie d'Arras, Mémoires de la Société royale d'Arras,* t. V, ch. I, p. 40. 1818, Topino.

Les Arts pourtant s'y montrèrent et brillèrent par alternatives d'un assez vif éclat. Les documents écrits subsistants et l'iconographie des œuvres sauvées parvenues jusqu'à nous l'établiront bientôt. Mais terminons tout d'abord de jeter sur la ville un coup d'œil historique d'ensemble.

Comme toutes ses semblables, Arras possédait, au seizième siècle, une enceinte de murailles à créneaux et à tourelles qui, bien avant Vauban, la désignait aux regards comme une place de guerre. L'esprit frondeur du moyen âge l'avait ainsi voulu, il est vrai; mais elle ne se recommandait pas seulement par la valeur guerrière de ses habitants, elle jouissait encore d'un renom commercial célèbre. Outre la sayetterie et la tapisserie, industries pour lesquelles elle ne connaissait pas de rivales, Arras était, dès l'époque des comtes de Flandre, une des villes les plus trafiquantes du nord de l'Europe. Ses argentiers passaient alors pour les plus riches de l'époque. Les ducs de Bourgogne y avaient établi une halle aux draps et avaient donné à ses corporations des règlements sévères; les manufactures s'y étaient développées sous la protection des souverains, et y étaient en pleine activité jusqu'au milieu du dix-septième siècle [1]; en outre, la graineterie et un immense entrepôt de vins pour tout le Nord, — à l'époque de Charles-Quint surtout, — y entretenaient des comptoirs fort nombreux.

De quelque côté que l'on étudie donc l'histoire de la place, spécialement aux temps du moyen âge et de la Renaissance, ces deux aspects, l'un *guerrier*, l'autre *commercial*, se distinguent nettement. Arras était-elle aussi une ville d'art à l'égal d'un centre d'industrie? C'est ce que nous allons essayer d'établir, en nous attachant surtout à rechercher si elle eut des peintres et si les productions qu'y a laissées le noble métier du pinceau sont suffisamment remarquables pour lui assurer ce titre dans l'histoire.

Par la seule nomenclature des noms de peintres relevés dans les anciens comptes et sur le *Livre aux bourgeois*, sans parler de l'étude raisonnée des œuvres de peinture locale retrouvées çà et là,

[1] Les fabriques de drap, si célèbres dès le quatorzième siècle dans les Pays-Bas, commencèrent à décliner au dix-septième siècle, à la suite des guerres et de l'émigration des ouvriers protestants.

et assurées désormais d'une conservation définitive, grâce à l'instruction éclairée de tous les hommes spéciaux, il est facile de constater qu'Arras occupe un rang honorable parmi les villes du Nord, au point de vue de l'éclosion d'artistes dans son sein. Si ce rang n'atteint pas celui d'autres cités, la faute en est aux guerres successives que lui attira sa situation topographique. Il demeure en tout état de cause digne de mémoire, et si l'on veut bien ajouter — aux fastes des seuls peintres et des seuls verriers dont je vais m'occuper — les relevés d'œuvres plus nombreuses encore se rapportant aux branches de la tapisserie, de la sculpture, de l'architecture, de l'orfèvrerie, en y comprenant les noms d'artistes haut-lissiers, tailleurs d'images, maçons et orfèvres, on aura du même coup reconstitué au profit de la capitale de l'Artois des pages qui manquent encore à ses annales, parce que ces sujets n'avaient pas assez arrêté les historiens jusque-là. C'est tout au plus si ces derniers jetaient un regard rétrospectif sur la beauté des anciens monuments civils et religieux, et sur le goût des habitants pour les fêtes. Le récit des événements politiques absorbait trop exclusivement les auteurs : notre époque aura la première, comme aucune de ses devancières ne l'a malheureusement tenté avant elle, l'honneur incontesté d'avoir pénétré avec les documents le côté *mœurs* et pour ainsi dire *intime* des peuples, et surtout d'avoir fait connaître la vie artistique des générations d'autrefois. Le développement donné à ces études nouvelles ouvre des horizons pleins d'aperçus qu'on ne soupçonnait point. Il semble que l'on s'attache plus au passé à mesure qu'on en découvre mieux les secrets, et l'histoire générale apparaît plus claire aux yeux de tous, quand on reconstitue la marche de l'Art à travers les siècles.

Les preuves écrites attestant que l'Artois et spécialement Arras eurent à la fois des peintres régionaux et locaux à partir du quatorzième siècle, jusqu'au seizième, sont relativement nombreuses. Elles ressortent du dépouillement des comptes princiers, et aussi, pour le seizième siècle, de ceux de la célèbre abbaye bénédictine de Saint-Vaast, des registres de quelques églises et des archives de la ville.

Au siècle suivant, dès 1630, déclin de la longue domination

espagnole, comme dans toute la première partie de la période française, les noms d'artistes peintres font défaut à Arras plus encore que leurs œuvres. Pour qui a approfondi ces matières, de pareilles lacunes dans les noms n'ont rien d'étonnant; mainte cité offre dans ses annales des interruptions d'ordre artistique du même genre. Outre des raisons générales, il est rare qu'on n'en puisse trouver les causes particulières, et ces dernières tiennent la plupart du temps aux événements. Les causes générales proviennent, par exemple, de l'humilité profonde des praticiens, se souciant peu de laisser leurs noms à la postérité, et de l'indifférence des possesseurs d'œuvres, visant plutôt à se montrer généreux dans le don qu'à s'attacher au monogramme de l'auteur d'un tableau. Les causes particulières pour Arras, explicatives d'un moment de stérilité assez long, se déduisent du trouble profond qu'apporta dans les fortunes son incorporation à la France. Comment l'art n'aurait-il pas eu à se ressentir de commotions violentes provoquées par une annexion qui transformait du tout au tout la langue, les coutumes et le style? A l'arrivée des Français en 1640, les dissensions intestines, si graves à la fin du seizième siècle, lors des troubles provoqués par l'esprit d'intolérance religieuse, continuèrent, et la vénalité des charges, entretenant la corruption, fit perdre les traditions de l'échevinage.

Nous invoquerons en outre le rapprochement des métropoles flamandes dépendantes du même sceptre jusque-là que la ville et cité d'Arras, métropoles où florissaient depuis plus d'un siècle des peintres vantés dont les œuvres étaient parvenues en Artois. Telles sont les raisons d'une pénurie de peintres locaux assez visible entre 1630 et 1740 environ. En effet, l'immense réputation des peintres purement flamands, que l'atelier de Rubens et les artistes de sa suite continuèrent si bien au cours du dix-septième siècle, attira tous les yeux du côté du nord des Pays-Bas, lorsqu'on eut alors à se préoccuper d'achats de tableaux d'histoire. Déjà, dans la première partie du seizième siècle, les panneaux du divin Jean Bellegambe, brillant élève de l'école brugeoise, avaient mis cette école à la mode à Arras. L'arrivée de l'important tableau de Petrus Claius, signé de 1577, et qu'on conserve aujourd'hui à Saint-Nicolas en Cité, œuvre admirable également, démontre que les Arrageois n'avaient pas, quelques années

plus tard, perdu l'habitude[1] de s'adresser aux bonnes sources. Ces précédents trouvèrent des imitateurs au siècle suivant. Outre que les rares hommes du pays qui se sentiront la vocation du pinceau prennent également le chemin d'Anvers, comme Vaast Bellegambe le fils, comme Bergaigne, premier du nom, on reste convaincu, en examinant les œuvres anonymes restantes de l'époque, appartenant par leurs sujets et leur naïveté toute provinciale aux artistes du cru, — portraits de maieurs ou de souverains, paysages ou intérieurs, — que l'école flamande inspira ses traditions aux Arrageois leurs auteurs, car elles portent toutes un cachet flamand indéniable de leur temps. Ici comme ailleurs, au reste, dans nos pays de Flandre française, de Hainaut et de Cambrésis, les métropoles flamandes continuèrent de fournir aux couvents, aux abbayes et aux églises, un contingent de peinture d'histoire religieuse dont leurs écoles se montrèrent alors si fécondes : ainsi en témoigne encore à nos yeux maint tableau sauvé par Doncre, peintre arrageois célèbre du dix-huitième siècle, lors du récolement dont il fut chargé par le district, en 1793, après celui de Bergaigne fait en 1791, et dont plus d'une église à Arras s'est trouvée héritière à la répartition de 1802. Ainsi en témoigne surtout le beau Rubens de la cathédrale, donné en 1640 par le bourgeois Widebien et par sa femme Marie de Douai[2], pour ne parler que de l'œuvre la plus remarquable importée dans le pays.

Aussi ne peut-on commencer à trouver une tournure vraiment française aux peintures du terroir, — observation non particulière à Arras seulement, — qu'à partir de l'époque où la cité, depuis de longues années francisée, va chercher son mot d'ordre et ses inspirations d'elle-même à Paris. Ce moment ne peut vraiment être marqué par la critique avant le milieu du dix-huitième siècle, sous le règne de Louis XV. Alors seulement, pour nos régions d'Artois et de Flandre wallonne, la centralisation opérée par les inten-

[1] Ce tableau, dans sa partie intérieure, en grisaille, — aujourd'hui séparée de la partie polychrome formant une autre division, — comprend le portrait et les armoiries d'un abbé mitré, placés à côté d'un cardinal et de deux évêques. Les personnages sont de grandeur naturelle. Les deux parties de ce magnifique tableau accusent des détériorations qu'il serait assez urgent de faire disparaître.

[2] Père Ignace, *Manuscrits historiques de l'évêché*. — Ce tableau, qui ornait autrefois l'église de Saint-Géry, est aujourd'hui à l'église Saint-Jean-Baptiste.

dants a commencé à produire tous ses effets, la paix s'établit à l'intérieur définitivement, de fréquentes députations vont à la cour, plusieurs Arrageois sont admis comme élèves boursiers au collège Mazarin. Des relations plus immédiates s'établissent désormais avec la capitale du royaume; les nobles, en s'y rendant, ne manquent pas d'arrêter leurs regards sur les chefs-d'œuvre qu'elle renferme; ils reviennent chez eux avec le goût des belles choses qu'ils ont vues, l'Académie royale attire les hommes ayant des dispositions au talent; pour toutes ces causes enfin, des artistes bien indigènes de caractère naissent et grandissent dans nos provinces. Alors éclate partout, dans les ameublements comme dans les peintures, un style entièrement neuf et prime-sautier, si j'ose dire; la sévérité flamande fait place à la grâce toute géniale de l'esprit français.

Est-ce à dire pourtant qu'à défaut de documents nombreux d'archives, l'inventaire départemental n'indiquant rien pouvant se rattacher à notre sujet au dix-septième siècle, ce même dix-septième siècle ne nous ait rien transmis en œuvres de peinture locale, et que l'on soit obligé de se réclamer sur tous les points d'un procès-verbal de carence? Loin de là, fort heureusement, est la réalité. Il reste en effet, outre des traditions bonnes à recueillir, outre aussi, certes, bien des mentions dans les registres de la ville, d'assez multiples sujets peints; et ce que les documents pour cette époque nous ont assez généralement refusé, l'iconographie, cette partie descriptive si nécessaire à la critique, nous le donnera. Cette iconographie nous paraît d'autant plus nécessaire ici que tous les tableaux d'histoire des écoles locales antérieures au dix-huitième siècle sont à l'état de rareté. Nous ne craignons pas de les considérer, si l'on nous permet cette expression, comme les « incunables de la peinture » ; leur étude approfondie vaut très souvent et même beaucoup mieux qu'un document sec et aride, brutal et trop concis pour notre curiosité. En tout cas, à défaut de ce dernier, l'iconographie s'imposera si ces rares tableaux surtout offrent un intérêt de facture et de couleur propre à la région. Cette partie de notre tâche clôturant le seizième siècle, nous passerons à l'âge suivant, puis, l'étude du dix-septième siècle une fois terminée, de cette manière aussi, le dix-huitième et le nôtre défileront devant les yeux, étalant des gloires dont une cité peut se montrer justement fière.

Nous avons prononcé plus haut le nom de l'abbaye de Saint Vaast.

Dès le quinzième siècle, cette riche abbaye fut pour le développement des arts locaux un facteur important s'ajoutant à ceux déjà signalés. L'abbaye de Saint-Vaast, ainsi nommée parce que le saint, premier évêque de la cité, fut adopté comme patron de la ville, distribua à plusieurs époques de nombreuses commandes, et son histoire, par la grande place qu'elle occupe à tous points de vue, se lie d'une façon intime à celle de la ville elle-même, pendant plusieurs siècles jusqu'à la Révolution. Il n'entre pas dans notre sujet de faire un relevé des rapports entre l'abbaye et la ville, mais parfois ceux-ci tournèrent au tragique. Nous dirons seulement que ce célèbre monastère possédait, outre de vastes territoires, une partie de la ville, par privilége ; que l'abbé, personnage des plus influents par ses richesses, lutta souvent au temporel contre les comtes d'Artois, contre les échevins [1], contre les papes même, qu'il avait le droit de percevoir l'impôt et de battre monnaie. On aura alors une idée suffisante de son pouvoir et du rôle qu'un tel établissement pouvait jouer dans le développement artistique d'une ville.

Ces idées générales présentées, absolument nécessaires pour permettre à l'intelligence du lecteur de suivre fructueusement les différentes phases de l'histoire des peintres dans un pays aussi bouleversé que le furent l'Artois et sa capitale, nous allons dresser chronologiquement la liste des peintres, depuis les plus anciens connus se rattachant au pays par la naissance ou par l'emploi qu'on y fit de leurs talents. Nous les puisons aux sources, c'est-à-dire dans les Archives du Pas-de-Calais et dans les comptes d'Arras et de l'hôtel d'Artois pour le quatorzième siècle. Avant cette période, si importante pour notre sujet, nous n'avons rien trouvé de notable, les archives n'existant plus. La mention d'assez nombreux noms de calligraphes, auteurs de maints manuscrits encore aujourd'hui conservés, mention copiée sur ces monuments, nous eût sans doute permis d'établir une certaine nomenclature de spécialistes pour le onzième siècle. Les mentions datant de cette époque reculée et faisant corps avec les manuscrits provenant du fonds de

[1] En 1344 notamment, il y eut procès entre la ville et l'abbaye. Voy. Trésor des Chartes d'Artois, A. 885 rouleau.

Saint-Vaast, suffiraient pour démontrer qu'Arras eut, comme Saint-Omer et tant d'autres lieux où florissaient des abbayes, une pépinière de miniaturistes. Toutefois, dans l'espèce actuelle, la crainte que tous ces noms ne désignent pas des miniaturistes arrête notre plume. On sait en effet qu'au moyen âge, la plupart du temps les « escripvains » forment une corporation distincte des enluminеurs.

Déjà du onzième siècle au douzième siècle, Arras avait vu s'élever plusieurs édifices religieux. Les fondations de quelques églises encore actuellement existantes ne permettent pas le doute sur ce point. L'histoire du vieil Arras nous apprend en outre que plusieurs portes de la ville et cité, car la cité était séparée de la ville, avaient été construites entre ces deux siècles. Si j'évoque ces souvenirs, c'est pour signaler la découverte, dans les fouilles faites vers le milieu de ce siècle pour la construction de la nouvelle église Saint-Nicolas en Cité, d'une très curieuse mosaïque représentant l'évêque Frumauld. Cet antique morceau où figure la représentation de traits humains, est daté de 1183. Il recouvrait le cercueil de l'évêque dont la crosse a été également retrouvée là. Il constitue le plus ancien objet d'art local pouvant se rapporter à notre sujet spécial. Le Musée l'a recueilli avec les urnes romaines et les débris de sculpture romane et ogivale reposant là aussi sous le sol.

Les premiers peintres du pays, les primitifs, pour mieux dire, apparaissent à l'extrême fin du treizième siècle et nous sont révélés par les documents. A partir de cette époque et durant tout le quatorzième siècle, le fait à remarquer est qu'Arras eut de nombreux verriers, presque tous employés par la souveraine Mahaut à ses châteaux d'Arras, de Saint-Omer, de Bapaume, d'Aire, enfin d'Hesdin, sa résidence favorite. Quand cette petite-fille de saint Louis quittait Paris ou Conflans et qu'elle voyageait, comme cela lui arrivait souvent, d'Artois en Bourgogne, d'Hesdin à Salins, dont elle était dame, sa maison, parfaitement tenue et composée de services très ordonnés, la suivait, et les artistes avaient leur large part dans les nombreuses réparations ou commandes nouvelles qu'elle décidait[1].

[1] Voy. *Mahaut, comtesse d'Artois* (1302-1329), par M. Jules-Marie Richard. 1 vol. in-8° carré, Champion, 1887, *passim*.

TREIZIÈME SIÈCLE.

1293-1295. Clément, peintre; Guillaume le Careton, travaillaient au château d'Hesdin.

1299. La veuve de Jean du Parket peint une salle à l'hôtel des comtes d'Artois à Arras. (Inventaire des chartes d'Artois, rédigé par Godefroy.)

QUATORZIÈME SIÈCLE.

1300. Maître Simon, peintre, exécute des travaux au château d'Aire, commandés par la comtesse Mahaut (peintre cité par Dehaisnes).

1299-1307. Maître Othon, verrier à Arras, pose des verrières au château d'Hesdin, en 1299; fait vingt-six fenêtres pour le château de Lens, en 1307. (Compte du bailliage de Lens pour 1307.)

1307-1308. Maître Robert de Rebrœuves et maître Jean Acart font un marché avec la comtesse Mahaut pour exécuter des travaux de décoration au château de Lens, à savoir, la peinture en or, vermillon et bleu des plafonds à poutrelles, des écus armoriés dans la salle des chevaliers, enfin des histoires peintes sur les murs. (Le sujet de ces histoires ne peut se lire sur le document, par suite des taches d'humidité.)

1311. Acart décore de peintures plusieurs salles de l'hôtel des comtes à Arras [1].

Il est employé aussi cette année-là et la suivante à Gosnay [2].

1312. Maistre Raoul de Senlis peint la chapelle de Maubuisson. (Comptes de l'hôtel d'Artois.)

1314. Jehan de Rouen, ymagier, peint les « ymages et la sépouture de la tombe de Monseigneur de Bourgogne ». (*Ibid.*)

1323. Hue d'Arras, verrier, travaille à Saint-Omer.

1324. Noël le verrier exécute des verrières au château de Bapaume pour la comtesse Mahaut d'Artois.

1324. La comtesse Mahaut mande à son château de Bapaume un peintre de Saint-Quentin, nommé *Jean de Laigni*, qui fit avec

[1] Godefroy, *op. cit.*

[2] Trésor des chartes d'Artois, S. A, liasse 834.

elle un accord par lequel il s'engageait à peindre les deux tables (tableaux) de l'autel du château et les deux anges placés autour du chœur, « retailler leurs visages, semer d'écussons aux armes d'Artois les colonnes du chœur, etc., etc. [1] ».

1323-1325. Jean et Jacques Le Sauvage, verriers, travaillent à la Chartreuse de Gosnay, à Hesdin, à Arras [2].

1323-1328-1343. Maître Jean le verrier (Jean Le Sauvage probablement) travaille à l'hôtel des comtes à Arras [3], au château de la Buissière, près Béthune, à Bapaume et à Saint-Omer.

1329. Jacques Vrode, verrier, travaille pour Mahaut au château d'Arras.

1339. Jean de Boulogne peint des panonceaux à Arras.

1342. Haquette, peintre à Arras, peint des bannières et des lances [4].

1344. Jean As Cokelès, verrier, travaille au château d'Aire. (Peintre cité par Dehaisnes, *Hist. de l'Art avant le quinzième siècle en Flandre,* p. 413.)

1346. Maistre Jean « le pagneur » peint des armoiries du duc Eudes et autres, *idem* plusieurs bannières placées sur les portes et les tours au château de Lens. (Dehaisnes.)

1370-1371. Jehan Le Breton, à Arras, « peint la chambre de Pierre Cuiret, en l'hôtel de la comtesse au-dessus de la fourrière, sur la place Saint-Vaast ». Sa quittance en date du 30 septembre [5].

1371. Jehan de Bruges travaille à une litière [6].

1370-1376. Huart, verrier à Arras.

1380. Haquette, peintre. (Mandement de la comtesse pour payement par Michel le Cambier, receveur général d'Artois, des frais de service célébrés à Saint-Vaast pour Madame de Flandre, sa fille : cire, écussons peints par Haquette [7].)

[1] Dehaisnes, *Histoire de l'Art en Flandre, en Artois et en Hainaut avant le quinzième siècle* (*passim*). In-4°, Lille, Quarré, 1887.

[2] Archives d'Arras, A. 419.

[3] Godefroy, *op. cit.*, et Archives nationales, KK. 393.

[4] Comptes du bailliage d'Arras, Archives départementales du Pas-de-Calais, A. 472.

[5] Archives civiles d'Arras, série A, liasse 748.

[6] Trésor des chartes d'Artois, S. A. (Extrait du compte de Joly, concierge de l'hôtel de la comtesse de Flandre et d'Artois à Paris.)

[7] Archives d'Arras, SS. A, liasse 779, 131 f., 8 d. p.

1382. Pierre le verrier exécute des verrières « à l'hôtel d'Arras[1] ».

Dans la seconde moitié du quatorzième siècle, quelques peintres d'origine parisienne paraissent s'être fixés à Arras. Le fait n'a rien d'étonnant, quand on sait que les comtes d'Artois avaient des rapports fréquents avec Paris. Ces artistes sont : *Haquette de Paris* (ci-dessus déjà cité), *Jean Le Breton, Pierrot* et *Maielin*, qui travaillent à l'hôtel d'Artois, place Saint-Vaast. Malheureusement, ils semblent n'avoir été que des décorateurs, comme témoignent les extraits d'archives suivants :

1382. « A Mailin de Paris, peintre, liquelx a peint de vremillon tous les baux desdites II cambres, et avec ce tingle les lambroussements . . . . . IIII lb. XVI s. »

1382. « A Pierrot de Paris, paintre, pour relaver et reblanquir à colle lesdites II cambres. . . . . XL s. (novembre 1382[2]).

« A Maielin le peintre pour LXIX escuchons de bâture, LXXVI escuchons de painture, pour noircir la chapelle et les chandelers pour le fust et facon du blazon, pour faire et armoier les couvertures du cheval, la cote d'armes battre et armoier et la selle. . . . . VI lb. VIII sous[3]. »

1384. Le 19 octobre, Jehan le verrier, à Arras, fait des verrières à la Cour-le-Comte[4]. (Hôtel de séjour des ducs de Bourgogne dans la ville.)

1389-1390. Maistre Pierre, verrier à Arras, travaille pour le château d'Hesdin, et en 1396 pour l'hôtel de la Cour-le-Comte.

1390. Jehan Chafflot, peintre, demeurant à Arras, peint les cartons de l'histoire de Tobie pour haute lisse, achetés pour Mgr le Duc[5].

1390-1391. Guillaume Demmileville, peintre, travaille pour le bailliage d'Arras[6].

1398. Thiébaut le verrier, demeurant à Arras, reçoit 16 livres

[1] Archives d'Arras, série A, liasse 787.
[2] Archives civiles d'Arras, série A, liasse 784.
[3] Archives civiles d'Arras, cahier 788.
[4] Trésor des chartes d'Artois, série A, liasse 800.
[5] Archives de la Côte-d'Or, B. 1479.
[6] Archives du Nord, Comptes du bailliage, A. 454.

6 sols 2 deniers pour plusieurs ouvraiges de verrières par lui faiz et délivrez ès hostelz de M. S. le duc de Bourgogne à Arras, pour plusieurs verrières à écussons d'armes, etc. [1].

QUINZIÈME SIÈCLE.

Les comptes de la ville d'Arras pour le quinzième siècle ont été la plupart dispersés; on n'y trouve aucun nom de peintre, mais il reste un document précieux dans lequel nous puiserons plusieurs noms de spécialistes, c'est le *Livre aux bourgeois,* en quatre registres, déposé aux Archives de la ville.

Nous devons aussi à M. Asselin [2], un érudit, la découverte de plusieurs noms d'artistes peintres, dans le fonds partiellement existant des comptes des anciennes églises, déposé à l'évêché.

Le premier registre du *Livre aux bourgeois* va de 1422 à 1465; le deuxième, de 1465 à 1525; le troisième, de 1524 à 1545; le quatrième enfin, de 1546 à 1547. Les noms d'artistes peintres s'y trouvent peu nombreux, en comparaison de ceux des haut-lisseurs et teinturiers.

Durant la première partie du quinzième siècle, on trouve encore à Arras des peintres d'un certain talent, par exemple le Tournaisien *Jacques Daret*, qui y réside de 1446 à 1458, et le célèbre *Baudouin de Bailleul,* originaire de la ville.

1419-1420. « A Baudecon de Bailleul, paintre, pour avoir noircy et armoyé aux armes de Monseigneur, la chayre de la chambre du conseil, en sa ville d'Arras [3]. »

1424 (novembre). Jehan Panier, paintre, appartenant à la paroisse Saint-Géry, est reçu bourgeois.

1426. Jehan Gauchier, paintre, est reçu bourgeois.

1430. Cette année-là évoque un fait curieux qui se rattache à nos annales. — Jeanne d'Arc, prise à Compiègne, est conduite à Arras et enfermée au château de Bellemotte, où se trouvaient les geôles de l'État. — Un Écossais fit d'elle alors un portrait, où elle

[1] Archives de Lille, Pièces comptables du 1er juillet 1398.

[2] Voyez *Mémoires de l'Académie d'Arras,* vol. 8, 2e série, p. 341 et suiv. Asselin.

[3] XVI. S. Recette générale de Lille, Compte de 1419-1420.

était représentée couverte encore de l'armure qu'elle avait si glorieusement portée [1].

1434. En septembre de cette année-là, Jehan Boutevillain, paintre, est reçu bourgeois.

1446-1447. François Coqueri, enlumineur [2].

1448. Baudouin (de Bailleul) présente au duc, à Bruges, des patrons pour une tapisserie de la Toison d'or [3].

1449. Colmet Bouttevillain, fils de Jehan, est reçu bourgeois.

1451. H. Marlart, paintre. (*Livre aux bourgeois*. Arch. municip.)

1453. Gillot Clément, paintre (*ibid.*).

1454. Jehan Le Merche, paintre (*ibid.*).

1459. Jacquet Pillette, paintre (*ibid.*).

1459 (juillet). *Gillot Barbet* peint une verrière, reçoit 21 livres, le 20 juillet 1461, pour dorer et peindre une statue de la Vierge Marie, et avoir étoffé d'or et d'azur d'autres ymages.

En septembre, il peint les armes de l'abbé de Clercq.

1462 (26 avril et 24 mai). Il exécute des travaux décoratifs à Saint-Vaast, il donne les patrons « des armes du Roy, notre sire, et des armes du duc de Bourgogne », peint les statues du portail de Saint-Vaast, et en

1479 il peint sur un chariot vingt-deux armoiries [4].

1472-1473. Jacques Pillet, peintre et verrier [5].

1475. Jehan Ronneman, verrier, travaille à l'abbaye.

1478. Jacques Maugienc, paintre, est reçu bourgeois. (*Livre aux bourgeois*.)

1478. Maître Robert le Thieuloyer, maître ès arts de magique, rhétorique et de physique, ayant tout appris de lui-même sans le secours d'autrui, est reçu bourgeois et *gratis pour cette raison* le 10 février (*ibid.*).

1489. Philippe Buridan, paintre (*ibid.*).

1491. Pierre Wastel ou Wartel, peintre, natif de Béthune, habitait Arras. C'est lui qui, en 1492, à la suite d'une conspiration qu'il

[1] Quicherat, *Procès de Jeanne d'Arc*, t. I, p. 100, et d'Héricourt et Godin, *les Rues d'Arras*.

[2] A. Pinchart, *Archives des arts*, p. 106. Gand, in-8°, 3 vol. (1860-81).

[3] Recette générale. — Laborde, t. I, p. 394.

[4] Papier des comptes de Saint-Vaast, Ouvraiges communs et forains.

[5] Comptes de l'église Sainte-Croix pour cette année. Archives de l'évêché.

avait fomentée introduisit par ruse dans la ville les soldats de Maximilien d'Autriche, comte de Flandre, héritier des ducs bourguignons [1].

Ce peintre, d'ailleurs sans réputation, ne semble pas avoir porté bonheur à la ville d'Arras. L'année suivante, en 1493, les lansquenets allemands au service de Maximilien, mécontents d'être mal payés, pillèrent et anéantirent les trésors de la cathédrale, de l'abbaye de Saint-Vaast et de toutes les églises et congrégations [2]. Puis après avoir mis la main sur les ornements précieux, ils rançonnèrent l'habitant. Les troubles durèrent dix mois [3].

1492 à 1500. Les comptes de l'église Sainte-Croix nous donnent quelques noms d'artistes peintres obscurs, parmi lesquels celui de *Jean d'Avesnes*.

1499. Constant de Neuville, paintre. (Arch. munic., *Livre aux bourgeois*.)

Arras a dans son passé artistique et politique de ce même quinzième siècle des faits inoubliables. C'est l'époque où ses fabriques de tapisserie, déjà florissantes au siècle précédent, atteignent leur plus haute renommée. Les ducs de Bourgogne et les princes de la chrétienté se plaisent à lui commander de riches tentures à sujets rehaussés de fils d'or. La ville en a déjà paré sa maison commune ; noblesse n'oblige-t-elle pas [4] ? Nous relatons sommairement ces souvenirs, car l'art des représentations d'hystoires sur des toiles tissées est en quelque sorte fils de la peinture. Sans peintres, pas de cartons ou modèles pour les haut-lisseurs, partant pas de tapisseries. Arras et les Flandres, dans les siècles où la peinture commençait à prendre l'essor, avaient par les produits de leurs métiers popularisé les sujets de chevalerie ou de l'Évangile, en traduisant les conceptions des peintres. L'art de ces reproductions était déjà

[1] Harduin, *Mémoires pour servir à l'histoire de la province d'Artois et principalement de la ville d'Arras pendant une partie du quinzième siècle*. 1 vol. in-8°, Arras, Michel Nicolas, 1763, p. 211.

[2] Voy. *Procès-verbal de ce pillage*, écrit à l'époque (Archives d'Arras). — Les mentions se rapportent plutôt à des œuvres de sculpture que de peinture.

[3] Harduin, *op. cit.*

[4] 1345. — « Pour refaire les draps de hautelice de la cambre d'eschevins qui s'étoient deskiré. . . . . III quars d'escu. »
(Trésor des chartes d'Artois, A. 884, liasse.)

porté si haut que ces belles tentures rendaient, — les pièces existantes en font foi, — toute la poésie des maîtres du pinceau ou des troubadours. Les auteurs des mystères, ces pères de notre théâtre, trouvèrent dans les tapissiers des vulgarisateurs aussi précieux de leurs doctrines que dans les acteurs jouant sur les tréteaux. Les comptes nous édifient sur les commandes princières de ce genre : ils sont aujourd'hui dans le domaine des historiens de la tapisserie; quant aux vieux chroniqueurs, ils nous ont narré toutes les représentations populaires où figuraient les tapisseries, notamment lors des grandes processions pour conjurer les fléaux, ou lors des nombreuses entrées de souverains dans leurs franques villes.

Ce qu'on a appelé l'« ère de religion », le *moyen âge*, eut deux grands interprètes de sa littérature et de son génie : les artistes peintres et ymagiers, puis les admirables haut-lisseurs. La morale naquit de ces représentations en plein air des mystères, sous quelque forme qu'on les donnât. Les pièces célèbres parvenues jusques à nous, *Le Combat des vices et vertus* d'Angers, *La Condamnation de souper et banquet* de Nancy [1], *Les Faits de la vie de Jules César et de Trajan* à Berne, *La Légende de sainte Suzanne* de Paris, n'offrent-elles pas encore comme un parfum de haut enseignement moral pour les yeux? Dans ces grands tableaux en tapisserie, si intéressants pour étudier les règles de la composition chez les peintres, et le style des costumes et de l'ameublement d'une époque brillante entre toutes, les personnages sont des symboles et les scènes de conclusion, des exemples : dans l'un triomphe la vertu, dans l'autre la gourmandise reçoit son châtiment, dans un troisième apparaît la vengeance de la chasteté, etc. Quant aux versets de vieux français surmontant les divers épisodes, ils étaient composés par des ménestrels, habituels fournisseurs des *Livres d'heures*. J'ai retrouvé, en effet, dans le *Livre d'heures de Simon Vostre*, imprimé en 1508, les légendes versifiées de la tenture de Suzanne. Bien d'autres y figurent encore et surmontent des images de l'époque ou des tapisseries; citons les sujets de l'Écriture, comme

[1] Aucun document dans le fonds de Lorraine, aux archives de Nancy, n'a jamais été découvert établissant la provenance de cette tenture. La légende de la tente de Charles le Téméraire repose seulement sur des traditions. (Témoignage oral de feu M. Lepage, ancien archiviste de Nancy, à l'auteur.)

l'*Enfant prodigue*, le *Bon Samaritain*, l'*Histoire de Tobie*, etc. [1].

Si Arras vit ses métiers abandonnés, sinon ruinés, en 1477, par la férocité de Louis XI, son vainqueur, qui un peu plus tard tenta vainement de ranimer la flamme éteinte par un édit de juillet 1481 [2], appelant et dotant de franchises une colonie française prise un peu partout, à Troyes, à Paris, à Amiens, pour remplacer les anciens habitants, il convient d'ajouter que la ville, qui s'appelait alors *Franchise* (Louis XI ayant voulu pour la punir effacer jusqu'à son nom et lui en donner un nouveau capable d'attirer les colons), ne ressaisit les traditions de sa belle industrie que sous le règne de Charles VIII, après deux ans de stérilité. Ce prince, en effet, par sa charte réparatrice et très politique du 13 mai 1483, réintégra les bourgeois et habitants expulsés par son père *dans tous leurs biens, privilèges, franchises, libertés, usages et coutumes, pour en jouir et user ainsi qu'ils faisaient avant leur trouble et expulsion.*

Outre des mentions de noms de tapissiers dans les archives après 1477 [3], — bien que moins nombreuses qu'au quinzième siècle, — des traditions locales persistantes, jointes à des exhibitions par quelques amateurs érudits [4] de quelques rares tentures portant bien l'empreinte du style du seizième siècle et dont on a pu suivre la filière de possession depuis ces époques, s'ajoutant au fait historique de la charte de 1483, peuvent permettre d'avancer que l'industrie textile arrageoise dura encore au seizième siècle [5]. Elle durait même encore au dix-huitième siècle, comme l'attestent les

[1] Consultez à cet égard : *les Heures gothiques et la littérature pieuse aux quinzième et seizième siècles*, par Félix Soleil. 1 vol. in-4°, Augé, éditeur, 1882.

[2] Ce prince témoigne par son édit un grand désir de voir refleurir à Franchise les manufactures de tapisserie, de draps et autres étoffes de laine, et il confère à ces fabriques toutes les immunités et prérogatives dont jouissaient celles de la Normandie. (Harduin, *op. cit.*)

[3] Archives municipales, *Registre aux bourgeois*.

[4] Nous citerons notamment celle appartenant à M. Gillet, composée de soie et d'or, conservée intacte, et provenant de l'ancienne cathédrale, où elle servait d'antependium à l'un des autels. Son propriétaire actuel la tient d'un chanoine. Cette tenture, mesurant 1m,20 de haut sur 1m,45 de large, forme un véritable tableau représentant *la Descente de Croix et l'évanouissement de la Vierge*.

[5] « La fabrique de tapisseries comptait encore quinze cents métiers lors du siège de 1640; à partir de cette époque, elle ne fit plus qu'agoniser jusqu'en 1789. » (Le Gentil, *le Vieil Arras*, p. 531, et Hautelocque, *Arras et l'Artois sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle* (1598-1633), *Mémoires de l'Académie d'Arras*, 2e série, t. VI, p. 172.)

tentures exposées au Musée et dont on ne peut attaquer l'authenticité de provenance. Sans doute au seizième siècle l'industrie en question ne se continua pas sur une échelle aussi vaste qu'au quinzième, mais elle jeta encore, avant de s'éteindre, des lueurs comme par saillies, pareilles à ces soubresauts de vie intense qu'on remarque chez les êtres alanguis que la mort n'abat pas sans lutte. Les spécimens du dix-huitième siècle attestent d'autre part dans leur facture une décadence profonde, pâle et éloigné reflet d'une splendeur dont le souvenir n'est pas loin d'être effacé. Bruxelles, d'autres villes même, comme Abbeville par exemple, héritèrent après 1477 des secrets de métiers apportés par les ouvriers émigrants d'Arras.

Le Brabant surtout les reconstitua à son profit si entièrement, qu'en peu d'années et grâce aux circonstances heureuses, cette belle industrie atteignit le degré de la perfection. Bruxelles en conservera le sceptre incontesté durant tout le seizième siècle jusqu'à l'établissement des Gobelins par Louis XIV en 1667.

Avant de quitter le quinzième siècle, n'omettons pas de rappeler que l'époque de la plus grande prospérité d'Arras correspond au règne pacifique de Philippe le Bon. Ce prince y venait souvent avec la duchesse et le duc de Charolais ; il y présidait des fêtes[1] et y entretenait même des maîtresses. Il aimait Arras, dont il surveillait les intérêts et qu'il avait dotée de franchises. La population, favorisée par le développement de l'industrie, s'élevait alors à près de 80,000 âmes.

A cette belle phase pour la capitale de l'Artois, se réunit dans ses murs, en 1435, un des congrès les plus importants dont l'histoire fasse mention. Ce congrès, connu sous le nom de *Paix d'Arras*, fut, suivant le Père Ignace[2], « la plus grande, la plus noble et la plus célèbre assemblée dont on ait entendu parler dans tout ce siècle ». Les princes de la chrétienté y avaient leurs ambassadeurs, le Pape et le Concile chacun son légat. Les fourriers y marquèrent les logis pour 10,000 chevaux. Ce mémorable traité, qui scellait la paix

[1] Pour la description des tournois donnés à cette époque, voyez HARDUIN, *op. cit.*, de la page 81 à 115.

[2] *Mémoires du diocèse*, Recueils manuscrits, Bibliothèque d'Arras. — Le P. Ignace, Capucin d'Arras au siècle dernier, a laissé trente-cinq volumes de notes manuscrites sur le pays (*addendum*). Elles sont fort précieuses bien que parfois erronées.

entre le roi Charles VII et Philippe le Bon, fut signé à l'abbaye de Saint-Vaast le 21 septembre 1435[1].

Le lecteur jugera désormais mieux, par le rappel de ces souvenirs, le milieu où vivaient les artistes peintres. Les noms que nous apprennent les comptes pour le seizième siècle à Arras sont assez nombreux. La révélation en est due principalement aux anciens registres de bourgeoisie conservés précieusement aux Archives municipales, et à plusieurs liasses de vieux comptes mal classés provenant des églises et reposant à l'évêché. Ces dernières renferment d'immenses lacunes; toutefois il est permis d'espérer, vu leur importance encore relativement grande comme quantité, que leur dépouillement complet fournira quelques renseignements nouveaux; mais leur communication n'est pas aussi facile là où elles sont que dans un dépôt public. Enfin nous trouverons certains noms d'artistes encore, avec mentions même, dans les comptes des *commis aux ouvrages*, qu'avait institués Philippe le Bon, et dans ceux de l'abbaye de Saint-Vaast.

SEIZIÈME SIÈCLE.

1501-1502. Adam d'Avesnes peint les bannières du chœur et rhabille la table du grand autel à l'église Sainte-Croix.

1502-1503. Il met à point le crucifix de la clôture de Saint-Nicolas de ladite église.

1504-1505. « Il y peint l'image de saint Jean-Baptiste. »

1506-1507. « Il répare et estoffe les six images de l'autel Saint-Quentin et revisite la table dudict ostel de paintures. »

Il reçoit pour ce travail XIV liv. X sols[2].

1503. Maitre Jehan de la Fosse, paintre, maitre es arts, fils de Philippe (*Livre aux bourgeois*).

1505. Clary Carpentier, paintre (*ibid.*).

1507-1508. « A Adam de Nattre, paintre, pour son salle d'avoir pourtraict le patron des candélabres de Notre-Dame[3]. »

[1] *Inventaire des Archives du Pas-de-Calais*, par Godin et Cotelle, 1875, série B.

[2] Fragments restant des comptes de l'église Sainte-Croix, paroisse d'Arras, avant 1793, *passim*.

[3] *Ibid.*

1508-1510. Louis Vairet, Pierre Mathys et Simon Vahet, verriers.

1513-1514. « A Vincent Courroyer, painctre, pour avoir faict un crucifix et deux ymaiges de saint Anthoine à la porte de Cité[1]. IIII s. »

1516. « Gérard Bavon p. natif de Bappalmes » (Archives municipales. *Livre aux bourgeois*).

1520. Jacques de Brosses (*ibid.*).

Les peintres verriers « en verres de couleur » recevaient maintes commandes, l'usage de peintures décorant les fenêtres des édifices civils et religieux, voire des maisons de riches bourgeois, étant alors courant. De 1240 à 1530, nous apprend encore le Père Ignace[2], dont les manuscrits sont si intéressants pour l'histoire de ce pays, on voyait à la chapelle des comtes d'Artois[3] une verrière, côté de l'évangile, au-dessus du portail, représentant les armoiries de tous les comtes et comtesses d'Artois depuis 1260 jusqu'au règne de Philippe IV d'Espagne.

A la chapelle Sainte-Anne en Cité, on voyait différentes verrières armoriées données au seizième siècle par des familles nobles ou bourgeoises. A l'une de ces verrières figurait l'écusson des Créquy[4].

A la chapelle Notre-Dame de l'Heureux-Trépas, il y avait, dit P. Bergaigne, un vitrail à figures datant du début du seizième siècle, représentant le portrait d'un chanoine avec ses armoiries[5].

A l'ancienne cathédrale, démolie en 1799, au milieu des richesses d'art de toutes sortes, stalles admirables, dalles historiées, horloge monumentale à personnages, autels somptueux où brillaient l'or et l'argent massifs, tombes en marbre et cuivre finement ciselées, reliquaires, jubé, etc., œuvres datant presque toutes des quinzième et seizième siècles; les verrières, dit encore Ignace,

[1] Comptes des quatre commis aux ouvrages (Archives municipales). — La porte de Cité, construite en 1369, subsistait encore en 1724 (Père Ignace). — De Soliers (*Cabinet de Louis XI*) dit qu'on mit sur elle, en 1477, un écriteau de défi aux troupes françaises assiégeant la place, qui était ainsi conçu :

« Quand les rats mingeront les cats,
Le Roi sera seigneur d'Arras. »

Cette plaisanterie ne réussit pas aux assiégés; la ville fut prise par le Roi.

[2] Père Ignace, *Supplément aux Mémoires*, p. 554.

[3] Située sur l'emplacement de l'église de la Madeleine actuelle.

[4] Dom le Pez, *Epitaphier des eglises d'Arras*.

[5] Philibert Bergaigne, *Inventaire ordonné par le district des tableaux et objets d'art des couvents*, daté du 10 décembre 1791.

étaient nombreuses. Leur dilapidation commença au dix-huitième siècle, avant la destruction révolutionnaire, car on sait que les productions gothiques n'étaient déjà plus en faveur sous Louis XIV et Louis XV.

A la *Maison Rouge*, forteresse de briques très ancienne, située au cœur de la ville et qui servait, aux quinzième et seizième siècles, de greffe criminel où se prononçaient et près de laquelle s'exécutaient les sentences capitales, il y avait des vitraux aux armes des ducs de Bourgogne et de la maison d'Autriche [1].

Ces exemples suffisent pour montrer combien l'art du verrier était alors occupé à Arras. Bien d'autres mentions d'existence de verrières ne sont, par contre, pas parvenues jusqu'à nous, mais on peut, des mentions connues, induire que beaucoup de demeures riches étaient également pourvues de vitraux peints.

1519, 1525, 1529 et 1536. David Barre, Jean Laillier et Jacques de Brelles, peintres : nous croyons que ces sujets sont plutôt des artisans que des hommes de génie dans le sens où fut précisément Jehan Bellegambe, de Douai, peintre employé aussi à cette même époque par l'abbaye de Saint-Vaast et par le Conseil d'Artois. Bellegambe était alors chargé de dessiner les patrons de verrières pour ce Conseil, qui venait d'être organisé par l'empereur Charles-Quint (édit du 12 mai 1530). Toutefois il convient d'ajouter que toute affirmation trop catégorique sur ce point serait dangereuse, car il existe encore à Arras des tableaux du seizième siècle, bien locaux par leurs sujets et plus que probablement par leurs auteurs, dont on pourra un jour découvrir les noms dans des liasses ignorées de comptes ou dans les registres de catholicité conservés partiellement. Ces tableaux proviennent en effet, pour la plupart, des établissements religieux. Avant d'en donner la description, nous continuerons le dépouillement des archives. (Extr. papier des ouvraiges communs et forains faits pour l'église Saint-Vaast.)

1525. Extrait du compte des *Ouvrages de l'abbaye*, à propos de la ferme appartenant à Saint-Vaast, appelée *Cour au bois* et voisine de Saint-Laurent.

[1] Le Gentil, *le Vieil Arras, ses faubourgs, sa banlieue, ses environs*. Arras, 1 vol. in-18. Eugène Bradier 1877.

« Ouvraiges pour la 3e sepmaine du 12e mois dudit an mil cincq cens vingt cinq.

« A mondit sieur l'abbé qu'il a semblablement paié à *Jehan Laillier* painctre pour le gardin de Courtobois painct aussy à oille huit pièces de pastoureaux et pastourelles à 3 s. pièce 14 s. ung cocq et ung pan à 25 s. pièce 4 s. et painct trois tableaux aux armoiries de l'empereur pour blazons de sauvegarde à 20 s. pièce 60 s. »

1528. « A Pierre Harelle, marchand, demeurant en la ville d'Arras, la somme de quatre-vingt neuf livres pour ung tableau de neuf pieds de large ou environ à tout deux fœullez a le clorre de la même longueur [1], auquel il y a painct les imaiges du Crucifix, Nostre Dame et Saint Jehan et auxd. fœullez les ymaiges de deux prophètes, pour mettre et assir en la maison de la Court-le-Comte [2] à Arras, au lieu que l'on a construit ceste année pour tenir les plais de cette gouvernance, assavoir audict Harelle pour l'achapt dudit tableau en Anvers, la somme de quatre-vingtz livres et pour une custode de blanc bois pour le mettre à l'admener, de doubte qu'il ne fût gasté, ensemble pour l'avoir admené depuis ladicte ville d'Anvers jusques Arras, par marché faict, la somme de neuf liv. t. que font ensemble lesdites deux parties de ladicte somme de IIII xx IX liv. t. [3]. »

Il s'agit ici du Christ qui ornait, à la Cour-le-Comte, la salle du tribunal devenu le grand conseil d'Artois. Ce très ancien Christ fut remplacé d'abord par une autre œuvre du dix-septième siècle, aujourd'hui au tribunal, lequel fut échangé encore plus tard par un Christ de Doncre, peintre du dix-huitième siècle, daté de 1772 et qu'on voit actuellement à la cathédrale.

Le compte précédent corrobore l'assertion que nous avons émise au début de cette étude qu'on s'adressait à Anvers pour les œuvres importantes.

1536. « Ouvraiges pour la seconde sepmaine du 12e mois de l'an mil cinq cens trente six. (Comptes de l'abbaye de Saint-Vaast.)

[1] Tableau dit : triptyque.

[2] Château des comtes. C'est là que ceux-ci prêtaient et signaient leur serment à leur avènement.

[3] Compte Saint-Jeh. 1528 à Saint-Jeh. 1529, Lille, Domaine, A. n° 249.

« A Jasques de Brelles, painctre, pour compte faict le 13e jour de juillet 1537, pour avoir ouvré à le Courtebois, assavoir, painct la chambre nouvelle de M. l'abbé et le garde robe tenant à icelle, le tout d'ansoire et roye de blanc en forme de bricques, pour tout demande 6 liv. et pour avoir painct sur fer blanc deux armoieries de Monsieur de Uzelstain servant pour blazons de saulvegarde pour chacun armoierie 10 s. sont 20 s. somme VII liv. »

1545-1546. « A Jacques Davesnet, paintre, pour avoir mis et painct de petites fourmes trois pourtraits des fons, le dernier en une grande fourme ouvré à Tournay. . . . . XIV sols[1]. »

1546-1547. « A Philippe Cuvelier, paintre demourant à Arras, pour avoir paincturé la patente et croche des dix fons. V livres[2]. »

1546-1549-1550 et 1551. Jacques Prévost (contemporain de Jehan Prevost, peintre de l'échevinage de Lille, peut-être en somme le même individu) est qualifié de « peintre de Monseigneur » et reçoit chaque année 125 livres de pension[3].

Un autre peintre, graveur et sculpteur, appelé Jacques Prévost, fleurit sous les règnes de François Ier et de Henri II. Ce dernier Jacques Prévost, natif de Gray, travailla surtout à Dôle, à Gray et à Langres[4]. Est-il le même que le peintre d'Arras? Rappelons qu'il existe encore à la même époque un Jean Prévost, de Bruges, auteur d'un tableau représentant le *Jugement dernier*, conservé à l'Académie de cette ville.

1549-1550. « A Ph. Cuvelier, paintre, pour avoir painct le tour des orgues, etc.[5]. »

1550-1551. Philippe Cuvelier (le précédent, sans doute) reçoit IV livres XVIII sols pour ses travaux de réparation à Notre-Dame et à la Trinité[6].

1551. Jehan de Brosses, verrier, est reçu bourgeois[7].

[1] Archives de l'évêché, Compte de fabrique de l'église Saint-Jean en Rouville pour 1545-46.

[2] *Ibid.*

[3] Comptes de la crosse de Saint-Vaast, années 1546-1549-1550-1551. Jérôme Ruffauld, abbé.

[4] Voy. Gauthier, *Archives du Doubs.*

[5] Cahiers de comptes de fabrique de l'ancienne église Saint-Jean en Rouville (années 1549-1550).

[6] *Ibid.*

[7] Archives municipales. *Registre aux bourgeois.*

1551-1552. Guillaume de Montreuil, cité dans un compte relatif à un tableau sans désignation, à estoffer, etc... reçoit 65 carolus d'or[1]. . . . . XX liv.

1552. Hugues Fagard et Pierre de Bresles, peintres, sont reçus bourgeois[2].

En 1551 s'était achevé à Arras l'hôtel de ville commencé sous Charles-Quint, monument d'une structure élégante, resté là pour attester combien le goût artistique dominait alors[3]. Dès cette époque, les grandes places d'Arras avec leurs maisons à piliers et arcades, leurs toits pointus, se montraient dans toute leur pureté d'architecture.

Ces places contribuaient encore, par leur vaste étendue et le style flamand de leurs maisons, remanié ou modernisé quelque peu depuis lors, à prouver que du côté de l'élégance des constructions les notions artistiques ne manquaient point aux Arrageois. Des meubles et ornements du seizième siècle qu'on voit encore dans la région, remarquables par la variété ingénieuse des lignes et des motifs décoratifs, apportent la même conviction. Hélas! la plupart des spécimens d'art de ce genre ont été ou brisés dans des temps où on ne les appréciait plus, soit amour du changement, soit engouement pour un style différent, ou dispersés de nos jours vers les grands centres habités par les riches amateurs. Si l'on ne jugeait l'art en Artois que d'après les spécimens trop rares qui restent de ses manifestations d'alors, la moisson serait relativement bien peu abondante. Un effort d'imagination reste donc à faire pour nous transporter dans la réalité de ces brillantes époques des ducs de Bourgogne et de Charles-Quint, en Artois. Ce pays, après avoir traversé des périodes agitées de luttes religieuses sous le régime suivant[4], se relèvera et reverra encore des jours brillants

[1] Compte de fabrique de Saint-Jean en Ronville (années 1551-52).

[2] Registre manuscrit de bourgeoisie, *op. cit.*

[3] Voir à ce sujet, dans la salle du Musée consacrée aux souvenirs arrageois, une curieuse estampe du dix-septième siècle (don de M. Dancoisne) offrant la physionomie exacte de la maison commune à cette époque. La restauration accomplie de nos jours a surchargé cet édifice civil de la Renaissance d'ornements architecturaux d'un goût déplorable, au détriment de la simplicité primitive du style.

[4] Un évêque d'Arras, le cardinal de Granvelle, deuxième fils du chancelier de Charles-Quint, administra alors les Pays-Bas espagnols de 1559 à 1564.

durant les années fécondes du règne des archiducs Albert et Isabelle. L'aspect de la ville et du pays, aujourd'hui, ne donne aucune idée du tableau d'alors et de la richesse pleine de sévère élégance qui dominait dans les intérieurs. L'effort d'imagination est surtout nécessaire pour ceux que l'étude approfondie de ces époques n'a pas captivés dès leur jeunesse, s'ils veulent en ressaisir la vision.

1576. Jean Delavier fait poser à la fenêtre qui s'ouvre près du chœur de la cathédrale, côté de l'Évangile, une magnifique verrière qui représentait la vie de saint Jean-Baptiste. Un peu plus tard, il fait mettre en pendant du saint Christophe et sur la porte un groupe de la *Transfiguration*[1].

1584. « A Jean Lallier, painctre, pour avoir fait quatorze patrons de rondz de verrières pour la chambre, a esté payé pour chaque patron. . . . . VII sols[2]. »

Il s'agit ici des verrières de la chambre du conseil d'Artois.

Les trouvailles de preuves écrites s'arrêtent là pour le seizième siècle. Malgré cette moisson abondante, il s'en faut que nous ayons achevé avec lui, car il reste à signaler et à décrire les œuvres de peinture qui subsistent encore à Arras de la période avant 1600. Nous allons en dresser la nomenclature raisonnée, en commençant par les plus anciennes.

Je parlerai d'abord, pour mémoire, des fresques vues par Terninck dans la crypte de l'ancienne cathédrale, démolie à l'époque révolutionnaire.

En des termes trop laconiques et sans donner d'appréciation, l'historien de la cathédrale nous dit seulement que l'une de ces fresques, placée sous une arcade, représentait *sainte Véronique tenant le voile précieux* sur lequel était imprimée la tête du Sauveur[3]. Nous ne pouvons rien ajouter, vu la disparition de ces œuvres, mais le fait de l'existence de fresques dans une crypte a été observé souvent. Il en subsiste encore de très anciennes dans les vieilles cathédrales gothiques, et quand on les étudie, on peut avoir sous les yeux des spécimens curieux et fort instructifs pour la technique des premières époques de l'art.

[1] Terninck, *Essai monographique sur l'ancienne cathédrale d'Arras*. 1 vol. in-4°.

[2] Archives départementales, Comptes des bâtiments du Conseil.

[3] Terninck, *op. cit.*, p. 44.

Nous serons plus heureux en ce qui concerne d'autres fresques, existant encore partiellement à Arras sous les élégants arceaux du cloître de l'ancien Hôtel-Dieu, aujourd'hui couvent de la Providence. Il y a là cinq peintures murales offrant les caractères du seizième siècle. Elles représentent des sujets empruntés, comme toujours, à la légende chrétienne : la *Transfiguration*, la *Trinité*, la *Vierge immaculée*, la *Résurrection* et la *Flagellation*. Leur état de détérioration est fort avancé, et le badigeon a dû longtemps les recouvrir. Que de fresques n'a-t-on pas exhumées ainsi dans notre pays! Il fut un temps où l'ignorance des hommes était si barbare qu'on maculait de blanc et de colle ces sujets peints si décoratifs qui ornaient presque partout nos églises aux quinzième et seizième siècles! Au cloître d'Arras, on se rend encore bien compte de l'effet heureux qu'ils produisaient. Les légendes ornant leurs cartouches sont ou effacées ou illisibles. Seules des nonnes en prière au premier plan d'une des surfaces les moins atteintes se distinguent assez nettement, portraits de donatrices fort probablement, aux costumes flamands du début du seizième siècle. Ces peintures sont-elles irrémédiablement vouées à la disparition? Nous ne le pensons pas, car le cloître nous a paru dans de bonnes conditions atmosphériques, mais une restauration serait bien nécessaire pour retrouver plus d'une ligne disparue du dessin et raviver les couleurs éteintes. Le point fort délicat est de choisir l'artiste érudit et plein de goût capable de ressaisir les caractères de l'œuvre, et dont la main habile pourra rendre aux nuances affaiblies la tonalité voulue par leur premier auteur.

Des effigies peintes sur panneaux d'anciens souverains du pays du moyen âge ne sont pas chose commune lorsqu'elles sont contemporaines des personnages. C'est pourtant, à notre sens, le cas des portraits à mi-corps de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, recueillis il y a trente ans passés par un brocanteur, et que le Musée vient d'exposer avec plusieurs autres postérieurs en date, dont un de Maximilien et un autre de la femme présumée de ce dernier. Si ces images de plate peinture ne datent pas de la fin du quinzième siècle et si elles ne constituent pas, aux yeux les plus difficiles, des œuvres absolument originales, le moins que l'on

puisse admettre sans se tromper est que la facture appartient au seizième siècle. Copies ou originaux de cette époque, ces œuvres, malgré leur état d'usure assez avancé, offrent par leur double empreinte d'archaïsme et de naïveté une saveur tout intime. J'en appelle au témoignage des connaisseurs dignes de ce nom. Il est admissible en outre, car nous ne voyons pas grande objection à cette opinion, que lesdits portraits soient même absolument contemporains.

Il y a en effet, dans leur coloris, malgré les blessures qu'il a reçues, un reste de solidité dû à la bonne qualité dont l'époque nous donne tant d'exemples, une expression dans les visages d'une profondeur toute pensive, sûre d'elle-même parce qu'elle a été ainsi vue et comprise, une fidélité enfin dans le costume sévère, relevé seulement par le riche collier de la Toison d'or et par la gaieté décorative des armoiries placées dans le coin des panneaux, constituant autant d'arguments en faveur de notre thèse. Seule, une infériorité générale de facture, plus apparente dans les nuances que dans la charpente générale, visible davantage dans l'examen des détails qu'à l'aspect largement embrassé du style, annonce sans nul doute une main locale. Mais, nous le répétons, aucune assertion sérieuse ne proteste contre l'attribution au quinzième siècle de ces deux portraits-bustes de Philippe le Bon et du Téméraire, dont je suis à coup sûr le premier à parler en termes critiques.

Malgré leurs plaies saignantes et relativement modernes, à en juger par la couleur fraîche du bois sur les parties sciées, — ces panneaux sont en effet sciés tranversalement dans le sens de l'épaisseur du bois, et aussi rapetissés par la scie dans leurs dimensions planes au point de ne laisser voir que les figures et le buste, — c'est encore merveille de découvrir de tels portraits, alors qu'ils étaient hier si inconnus de tous. Les iconoclastes auteurs de leurs amoindrissements stupides n'ont eu égard, dans cette besogne de destruction, ni aux inscriptions qu'ils coupaient par leur milieu, ni aux attributs divers sacrifiés par eux, dont la conservation eût été d'un si grand secours pour déterminer l'historique des œuvres et l'époque à laquelle elles appartiennent. D'après la vue des dégâts sacrilèges, on peut induire que ces panneaux, encore si précieux malgré tout, ont servi à une certaine date de lambris à l'usage d'appartements et qu'ils ont été taillés sans respect pour remplir des pans de murailles destinés à être recouverts. L'odieux spo-

liateur anonyme qui par ignorance sans doute les a ainsi mutilés n'a vu que l'usage matériel qu'il pouvait tirer de ces pièces de bois.

Les portraits qui les recouvrent sont au nombre de quatre : autant que ma seule connaissance a pu me servir, car personne n'a pu guider mes pas à Arras dans ces recherches, ces portraits représentent Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Maximilien et sa femme. Toutefois cette dernière n'est sans doute pas bien déterminée. Je suis moins surpris de découvrir ces images dans l'ancienne capitale de l'Artois, que je ne m'étonne de constater qu'elles aient pu traverser les âges jusqu'à nous. La destruction des objets d'art, dans le cours de l'histoire générale et des annales d'Arras en particulier, a été à différentes reprises une œuvre tellement voulue et une chose à ce point reçue, qu'on peut s'estimer encore heureux de retrouver pareilles épaves. Celles-ci mériteraient d'être reproduites par la photographie, car leur intérêt reste indiscutable à tous points de vue. Rien ne peut empêcher de supposer, vu l'absence de documents écrits les visant d'une façon absolument spéciale, que ces portraits proviennent d'un monument civil ou d'une abbaye protégée du pouvoir et entretenant des relations avec les souverains, comme c'est alors le cas de plus d'un riche monastère de la contrée. Les révolutions ont dispersé les souvenirs matériels ornant leurs salles augustes, et si plusieurs d'entre eux n'ont pas été anéantis complètement, il a fallu la main pieuse d'un artiste ou d'un rêveur pour les recueillir un jour. Telle est la destinée de ces très curieux spécimens de peinture historique.

Achetés par le Musée en 1858, pour une somme dérisoire [1], à un antiquaire quelque peu artiste à ses heures, M. Victor Lamperière [2], les portraits demeurèrent longtemps cachés dans les greniers de l'Hôtel de ville, faute de place au Musée, et ne revirent le jour que tout récemment, lors des agrandissements de son local, notamment lors de l'installation d'une salle réservée aux peintures ayant trait au pays.

Ajoutons quelques derniers détails : 1° le duc Philippe nous offre ses traits bien reconnaissables avec leur empreinte de dou-

[1] Au prix de 25 francs. Registre des dépenses du Musée.

[2] Ancien élève des écoles académiques et de Drolling fils. A exposé au Salon de Paris. Lamperière est mort à Arras en 1888.

ceur grave; la tête est coiffée du chaperon invariable reproduit dans tous les documents.

Le souverain appuie sur une table sa main qui tient ses longs gants.

Le collier de la Toison d'or pend à sa poitrine.

Un reste d'inscription relate encore ceci :

S 48 VIGNE.

2° Au portrait présumé de Charles le Téméraire on lit ce fragment de légende : « et comes Flandriæ qui præfuit annis 15.. » (?). L'écusson des armes est bien conservé. Le comte porte aussi le collier de la Toison d'or; son cou a une collerette, et sa tête est revêtue d'un bonnet rouge assez haut de forme, suivant la mode d'alors.

3° Le troisième portrait semble, d'après l'inscription, assez obscure, représenter l'archiduc Maximilien, la Toison d'or autour du cou, à moins que ce ne soit son fils Philippe le Beau, roi des Pays-Bas. Le chef est couvert du chapeau du temps, et sur les épaules flotte un manteau à collet de fourrure. Un écusson, qui est bien celui des armes de Philippe le Beau, occupe la droite du panneau. Voici la copie de l'inscription placée au-dessus de la tête du souverain :

L? FILI? Maximil. rex Castil. LE et d'Aragon
Archidux AUSTRIAE, dux RG BRAB. COM. FLAND :
LL ZELL, NA^VIT A^IS Z5 VLT^9 GREN^ITE.

4° Le quatrième portrait, — enfin, — personnage à déterminer, appartient indubitablement à l'époque du seizième siècle. Il nous donne les traits et les armoiries d'une princesse, portant la fraise et le riche costume Henri II, relevé par de magnifiques joyaux. Les armoiries à maint compartiment rappellent toutes les alliances du nom. Le costume a quelque chose de français, ainsi que la coiffure. Les carnations présentent une tonalité quelque peu blanchâtre, tous indices de l'influence de l'école française. On lit enfin ces débris d'inscription, s'arrêtant forcément aux parties du bois scié et coupé :

Manorv imperator
GA et BOHE
GIS UXOR.

Notre époque, si amoureuse du passé et de son histoire, si

curieuse surtout de retrouver les fils de la marche de l'art, dont nos ancêtres ne se sont pas occupés, hélas! pour nous les transmettre, laissant entière la peine souvent bien ingrate de la recomposer, notre époque se fait gloire de classer d'aussi précieux monuments, de les sauver à tout jamais en les abritant dans un dépôt public, enfin, par la voix de ses critiques, de proclamer leur valeur.

J'ai dit plus haut que ces portraits de comtes d'Artois provenaient d'un édifice civil ou religieux. Je suis en mesure, avec les plus grandes chances de certitude, de pouvoir indiquer le monument historique où ils devaient figurer. Voici en effet ce que nous apprennent des documents authentiques. Leurs auteurs parlent des chambres du conseil d'Artois : « Il y a dans les deux chambres des conseillers beaucoup de tableaux des Roys et des comtes d'Artois, tant sur toile que sur bois, mais peints d'un très-bon goût [1]. »

Un autre auteur anonyme du dix-septième siècle écrit ceci : « Le conseil d'Artois est un bâtiment fort antique; la salle par où on entre est fort vaste, les deux chambres de ce siège sont proprement arrangées, on y voit les tableaux de quelques comtes souverains d'Artois, dont partie sont de très bon goût [2]. »

Un mémoire très ancien conservé à l'évêché donne même le détail par chambre des portraits, la nomenclature des noms des princes. La première chambre en contenait quatorze, dont ceux de Philippe de Valois dit le Hardy, celui en pied de Charles-Quint, celui de Louis XIV assis dans un fauteuil, celui de Baudouin, comte de Hainaut, celui de Philippe-Auguste, roi de France, comte d'Artois, etc. La seconde chambre du conseil en renfermait douze, à savoir, entre autres, ceux de « *Philippe le Bon* 1er *du nom, comte d'Artois* », de Mahaut, de Philippe de Valois dit le Long, de Philippe d'Alsace, comte de Flandre, d'Isabelle, femme de Rodolphe, comte de Vermandois, etc.

Il y a donc bien des présomptions pour que les portraits survivants recueillis en ces derniers temps par le Musée proviennent primitivement du conseil d'Artois. Les documents que je viens d'évoquer sont extrêmement importants pour résoudre la ques-

[1] *Mémoire historique sur l'Artois*, Académie d'Arras, collection Godin.
[2] Archives de l'évêché, f° 117 v°.

tion. Malheureusement, comme toujours, lesdits mémoires ne citent aucun nom d'artiste.

Parmi les vestiges de la peinture locale subsistant encore à Arras, datant de la première partie du seizième siècle, il faut citer en première ligne les deux suaves triptyques de Jehan Bellegambe, de Douai. Peints à l'œuf, ils sont de dimension moyenne et ont pour cadres des bordures de l'époque Renaissance dont l'une est revêtue des armoiries de l'abbaye de Saint-Vaast. Ce dernier détail a mis sur la voie de leur provenance Mgr Dehaisnes, l'éminent archéologue à qui l'on doit bien des documents nouveaux éclairant la vie du divin *maître des couleurs*. La date de ces triptyques peut être reportée vers l'année 1530 environ; l'un même porte le millésime de 1528. Les armoiries du cadre sont celles de l'abbé de Saint-Vaast, Martin Asset, régent du célèbre monastère artésien de 1508 à 1537. Lesdites armoiries et l'emblème de Saint-Vaast, l'*ours*, sont également reproduits dans le tableau, précaution prise par le maître douaisien comme pour faciliter les recherches des érudits.

Le principal panneau central de l'un d'eux représente l'*homme de douleurs* assis au pied d'un arbre; le fond est formé par un paysage fin, sorte de miniature comme on en admire surtout dans les fonds des œuvres de Rogier van der Weyden. Sur l'un des volets, on voit saint Antoine; sur l'autre, saint Roch. Leurs figures et leurs mains sont dessinées avec la plus grande délicatesse, leurs expressions de visage offrent un naturel achevé. « La technique du « maître, dit un critique, apparaît de nouveau comme très habile; « il s'arrête au détail avec une visible complaisance, fouille ses « sculptures et ses ciselures et applique ses rehauts d'or avec beau- « coup d'adresse. Il aime les tons diaprés et oppose volontiers le « bleu au rouge dans ses draperies; ses anges ont des ailes aux « couleurs chatoyantes, parfois aux plumes de paon, et il a sous ce « rapport une façon très-particulière de les disposer en forme de « camail [1]. »

Comme Jean Bellegambe appartient en propre à la ville de

[1] Hymans, *Quelques notes sur les peintures des Musées du nord de la France, Bulletin des commissions d'archéologie*, 22e année. Bruxelles, Muquart.

Douai, qui le revendique à juste titre parmi ses illustres enfants, nous n'insisterons pas ici, nous réservant d'étudier Bellegambe sous toutes ses faces, dans un chapitre consacré aux peintres de l'ancienne capitale de la Flandre wallonne. Il importe pour l'instant de rappeler qu'on doit la commande de ces deux œuvres admirables à la munificence d'un abbé de Saint-Vaast en 1528; que, sauvées à la Révolution par les soins du peintre arrageois Doncre, qui les avait remarquées, elles ornent aujourd'hui les chapelles du transept de gauche à l'église Notre-Dame d'Arras. Sous la nef vaste et admirablement éclairée de cette basilique, nos yeux se sont plu souvent à contempler ces triptyques entièrement purs de toute retouche, qui donnent du peintre douaisien une opinion de haute estime. Le fait de retrouver des triptyques purs comme ceux de Bellegambe à la cathédrale d'Arras ne se présente pas souvent. Outre que les triptyques dans les églises du Nord sont rares, il est acquis malheureusement que la plupart ont été dénaturés par les barbouilleurs. Ceux-ci, sous prétexte de restauration, les ont repeints presque entièrement. Une des églises de la région où l'on en voit encore le plus est assurément Notre-Dame de Saint-Omer. Il n'y en a pas un seul resté pur, et pourtant plus d'un révèle sous ses très mauvaises retouches la suavité profonde des maîtres de l'école flamande des quinzième et seizième siècles.

Jean Bellegambe fut donc employé à Arras par l'abbé de Saint-Vaast. Il le fut encore d'une autre façon, car les comptes de la ville établissent que l'artiste exécuta, pour la chambre du conseil d'Artois, des verrières, et qu'il fournit notamment deux patrons pour lesdites. Voici le compte lui-même : — 10 juin 1532 et 26 juin 1534. — « A Jehan Bellegambe, paincture demeurant à Douay, pour avoir faict deux patrons de verrières pour icelle chambre tant en rondz comme en bordure, a esté payé XX sols, et au carton dudict Douay pour avoir apporté lesdicts deux patrons VII sols [1]. »

Tout indique d'ailleurs que le fameux auteur du polyptyque d'Anchin fut naturellement attiré à Arras autant par son renom connu des moines que par les facilités de rapports qui existaient de son temps entre Arras et Douai. Ces deux villes ne sont distantes

[1] Comptes des bâtiments du Conseil provincial d'Artois, n° 583, f° 14.

à vol d'oiseau que de six lieues. Anchin, voisin de Douai, dépendait du diocèse d'Arras. Bellegambe, employé presque exclusivement par le clergé, ne put échapper dans ces conditions à l'attention des abbés de Saint-Vaast. Les relations entre eux sont un fait acquis dans le premier quart du seizième siècle; c'est un artiste pieux dont la connaissance profonde des légendes chrétiennes transfigurent en quelque sorte le talent; l'abbé de Saint-Vaast, à l'égal de celui d'Anchin, son collègue, lui porte un intérêt profond pour toutes ses qualités de peintre et de chrétien; celui-ci à son tour lui paye tribut en respect et en belles œuvres. Ne donne-t-il pas à son fils le prénom de Vaast en souvenir du saint évêque de ce nom très vénéré à Arras, et peut-être un tantinet aussi pour plaire au commendataire de la célèbre abbaye? Ce fils sera lui-même protégé plus tard par les abbés, et, successeur du noble métier paternel, il recevra aussi des commandes de tableaux, comme nous le verrons dans la suite. Enfin, circonstance toute de famille, Jehan Bellegambe avait à Arras une sœur mariée avec un nommé Philippe Taube [1].

Arras possède encore de la fin du seizième siècle, vraisemblablement, un Recueil de 291 portraits originaux dessinés [2], qui nous donne la reproduction de plusieurs visages d'artistes, les uns très célèbres encore aujourd'hui, les autres parfaitement inconnus. C'est là qu'après les effigies de plusieurs Mécènes protecteurs des artistes, comme les célèbres abbés de Saint-Bertin, Guillaume Fillastre, Antoine de Berghes et Jean de Lannoy, se rencontre l'unique portrait de Jehan Bellegambe le vieux, à côté des traits d'un certain maître Vogiel dont la suscription porte : « peintre de grand renom », et de maître David, avec cette autre mention commune aussi à Bellegambe de « peintre excellent ».

Le portrait du « maître des couleurs [3] » offre l'image d'une figure assez peu relevée comme distinction et finesse de traits, mais intelligente et piquante d'expression. L'auteur de ces croquis, à en juger par leur facture, ne devait pas dépasser comme

[1] Asselin, *op. cit.*

[2] Bibliothèque d'Arras, manuscrit n° 944, grand in-folio.

Une reproduction de ce portrait a été publiée par A. Preux, dans les *Souvenirs de la Flandre wallonne*, t. II, p. 81.

talent la moyenne d'un observateur à la main secondaire. Quel qu'il soit, rendons-lui grâce de nous avoir laissé un document si intéressant. Tous les critiques désireux de voir le facies du grand peintre wallon dessiné d'après un original contemporain, sinon pris d'après nature, devront se faire montrer le Recueil d'Arras, l'une des curiosités de la riche Bibliothèque municipale, spacieusement installée dans la salle de travail des moines de Saint-Vaast.

Savoir à qui pourraient être attribués ces portraits au crayon ne nous a jamais semblé de grande importance au point de vue artistique, vu leur mérite bien relatif d'exécution. On a cherché, non sans vraisemblance, à leur donner pour auteur Jacques le Boucq, peintre héraldique de Valenciennes, qui vivait au milieu du seizième siècle, parce que les traits des chevaliers de la Toison d'or, ordre pour lequel Jacques le Boucq a beaucoup travaillé, figurent dans la collection, et parce que le filigrane du papier est le même que celui du parchemin employé habituellement par le Boucq, comme le démontrent les comparaisons faites sur ce point. Récemment, la publication par notre honorable collègue M. Quarré Reybourbon [1] d'un inventaire d'objets d'art et de verrières dessinés à Arras, à Saint-Omer, à Douai, par Antoine de Succa en 1602, a pu un instant autoriser à désigner ce gentilhomme comme auteur présumé de notre Recueil, laissé à Arras par lui ou venu là par suite d'autres circonstances. Succa avait été chargé par les archiducs d'Autriche de relever dans des *mémoriaux* conservés en partie à Bruxelles le dessin des curiosités artistiques des couvents. Ils se peut que le Recueil d'Arras soit de sa main, sinon de celle de J. le Boucq; en tout cas les dessins du contenu ne s'élèvent guère au-dessus du genre de la copie.

Un sujet de méditation non moins curieux que les précédents pour le critique est encore une vieille peinture locale, de moyenne dimension, conservée à la cathédrale et fort intéressante pour l'histoire de la ville, spécialement au point de vue religieux.

L'étude de son exécution nous fournira une note juste du niveau de l'art pictural à Arras, à la fin du seizième siècle. Le triptyque, —

[1] Voir *Recueil des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* volume de la douzième session, 1888, p. 783 et suiv.

car c'est le triptyque placé dans le transept gauche de l'église, non loin de celui de Bellegambe, — reposait autrefois, si nous en croyons Terninck, dans la sacristie de l'ancienne collégiale. Le peintre a tiré son sujet d'un miracle accompli à Arras, connu sous le nom de *Buisson ardent*. Une inscription du temps entoure le panneau central. On lit en effet ceci : *lumière inextinguibile* (*sic*). L'interprétation peut être ainsi décrite : La Vierge, placée dans les hauteurs éthérées, environnée de chérubins, envoie du ciel un flot de rayons lumineux entrant dans l'intérieur de la cathédrale, que le peintre, avec une exactitude de reproduction architecturale fort fidèle, nous montre entièrement de longueur, mais ouverte par le centre, pour laisser voir la scène qui s'y passe. Comme cette cathédrale a été rasée il y a déjà près d'un siècle [1], ce tableau emprunte un intérêt de plus aux yeux des amateurs arrageois, qui ont entendu souvent vanter les lignes et la sveltesse de l'édifice.

Les rayons célestes dont nous venons de parler vont s'abattre non loin d'un groupe de pèlerins prosternés et saisis d'extase. Devant ces pèlerins, un seigneur vêtu d'une sorte de costume oriental tient une coupe qu'il semble porter vers les rayons. Un évêque s'appuyant sur sa crosse et un abbé sont près de lui. Ce tableau bien conservé, assez ferme de coloris, est, somme toute, d'une facture secondaire; il appartient à la décadence de la première école flamande, caractérisée par l'affaiblissement de l'originalité propre à cette école qui se livre de plus en plus à la convention italienne. La timidité de la main qui l'a exécuté, le choix du sujet, si essentiellement arrageois, les traditions qui ont toujours représenté l'œuvre comme ayant appartenu au territoire d'Arras, laissent fortement présumer un auteur du terroir. Nous dirons peu de chose des deux volets d'entourage, car ils n'ont rien de remarquable. Des personnages, abbés barbus, à droite et à gauche, dont quelques-uns agenouillés près d'une châsse, tous mal peints d'ailleurs, les remplissent : leurs figures manquent de vie. Ces volets n'ont pas la valeur du panneau central. Celui-ci,

[1] La vente de cet ancien édifice eut lieu en vertu de la loi du 2 prairial an III. Après avoir servi de grenier à fourrages, un spéculateur étranger l'acheta et le dépeça, malgré les protestations d'une grande partie de la population. Quand Napoléon passa à Arras, en 1804, l'aspect de ces ruines amoncelées était si affligeant qu'il ordonna de les faire disparaître sans délai.

assez pur comme conservation, nous a consolé, avec ceux de Bellegambe décrits ci-dessus, de nombreux autres triptyques demeurés dans la principale église de Saint-Omer dont pas un, hélas! n'est exempt de repeints, on ne saurait trop le déplorer. Ces repeints font perdre à ces curieux tableaux la grande poésie d'expression et la beauté du fini, inhérentes aux productions de l'art pictural gothique.

Le moyen age avait créé et intronisé les corporations, utiles instruments pour les arts naissants. Parmi celles-ci figura, à Arras comme en d'autres villes, la confrérie de Saint-Luc. Sous le règne de Philippe II, cette confrérie, qui comprenait les peintres, les tailleurs d'images, les verriers et les brodeurs, reçut une organisation par l'édit royal du 9 octobre 1596. Pour en faire partie, l'aspirant devait obtenir un certificat de bonnes mœurs et appartenir à la foi catholique. Nous sommes en pleine domination du duc d'Albe, le fait n'a rien d'étonnant. Le candidat devait en outre produire un chef-d'œuvre d'un tableau à l'huile de trois pieds de hauteur et de deux pieds et demi de largeur, représentant soit un mystère de la Passion, soit un sujet désigné par le maître commis à la réception. Les peintres sur étoffe devaient, dans le même but, blanchir, plâtrer et dorer une image avec un drap d'or désigné par les maîtres et jurés; les verriers en verre de couleur (pour les distinguer des verriers en verre blanc) devaient faire un panneau de quatre pieds un quart, suivant certaines indications. Enfin le chef-d'œuvre devait s'exécuter chez le mayeur ou chez tout autre maître, en présence de quatre jurés, dans un local où pénétraient seuls les autres maîtres et les examinateurs. (Édit de 1596.)

Les tableaux que nous allons maintenant signaler paraissent appartenir tous à la période des premières années du dix-septième siècle; il serait téméraire d'affirmer qu'ils remontent à une époque antérieure. C'est tout au plus si l'on pourrait admettre, jugeant ici d'après la seule technique de l'observation, que le *Tableau du siège* et celui intitulé *Le Joyel* seraient des dernières années du seizième siècle. Le *Tableau du siège* pourrait en effet avoir été peint immédiatement après l'événement survenu en 1597, sa facture ne protestant nullement contre cette opinion; le *Joyel*, divisé en quinze compartiments, ne présente également rien dans son style et sa composition, permettant de nier qu'il soit aussi des dernières

années du seizième siècle. Toutefois, l'étude de nombreux tableaux du commencement du dix-septième siècle vus en maint endroit nous a convaincu que le style du seizième siècle, dans nos écoles provinciales, déborda encore sur les premières années du siècle suivant. Telle est la raison qui nous empêche d'être très affirmatif sur l'époque rigoureuse de ces deux œuvres éminemment curieuses, et qui nous convie à les attribuer prudemment aux premières années du dix-septième.

Comme l'indique l'inscription placée par le peintre au-dessus de son œuvre, le *Tableau du siège* offre le portrait perspective de la ville et cité d'Arras à l'époque où les Français vinrent y mettre le blocus en 1597. Ce vieux panneau d'assez grande dimension, placé récemment au Musée, et jadis commandé par l'échevinage, provient de l'hôtel de ville. Il représente la levée du siège et le départ des troupes de Henri IV abandonnant leurs positions. Le peintre ou plutôt l'échevinage d'alors a voulu rappeler à la postérité le courage des habitants, très Espagnols de cœur. On voit ces mêmes habitants dresser un trophée de pétards abandonnés par les Français. Toute la vieille capitale de l'Artois apparaît en perspective aérienne, tant bien que mal dessinée, avec ses rues étroites, ses maisons à pignons, ses fossés, son cours d'eau, ses églises, ses portes et ses faubourgs. Le nom des chemins et des divers quartiers n'y est pas oublié. Au milieu de la bataille, les bombarbes font rage sur plus d'un point de la ceinture des murailles féodales. Les remparts venaient justement d'être terminés. On y comptait sept portes assez monumentales. Leur ensemble est dominé par les nombreux clochers des édifices religieux. On dirait un de ces plans gravés dans les vieux ouvrages du seizième siècle transportés sur un panneau. Ce spécimen de peinture naïve et convaincue n'est pas pour nous déplaire, malgré les défectuosités d'un dessin un peu enfantin et l'ignorance des valeurs; outre son intérêt historique, l'ensemble captive les yeux, grâce à la note des tonalités. Ces dernières sont légères et argentines, pareilles à celles qu'employaient les peintres-verriers à la fin du seizième siècle. Les comptes municipaux nous apprennent que la ville commanda deux tableaux pour rappeler le fait d'armes glorieux pour les Arrageois, conduits alors par Charles de Longueval. L'un de ces tableaux était une sculpture de bois étoffée de peinture : son auteur se

nommait Thomas Thieuillier pour la partie bois; la peinture et la dorure étaient de la main de Jehan Varlet, qui reçut 9 livres pour son ouvrage. Varlet était probablement un homme de métier. En 1597, il figure sur le registre de la confrérie de Saint-Luc, à côté de Thomas Thieuillier et de Jacques Caron. Quant à la table de plate peinture que le Musée offre à nos yeux [1], sa composition en est due à un peintre de famille bruxelloise, Johannes Coninexloo, nommé par Siret Gilles van Conninxloo (1544-1610?). Je relève sur l'œuvre en effet cette signature : *Jean Conink*, ainsi écrite par abréviation : M. Joes Coninx, pour *Maître Johannes Conninxloo*. Ce peintre voyagea en France, mais vécut à Anvers. Pour confirmer l'opinion que ce tableau a été fait par un peintre arrageois, nous trouvons le nom de Hans ou Jehan Conninxloo, peintre, dans un registre précieux conservé aux archives municipales, renfermant la liste des chefs-d'œuvre « de la confrairie de Dieu et de Monseigneur saint Luc en la ville d'Arras », registre renouvelé en 1612 et qui commence en 1687, pour s'arrêter à fin avril 1789[2]. En regard de plus d'une signature figurent des dessins hiéroglyphiques où la fantaisie s'est souvent donné libre cours, monogrammes, à coup sûr, compliqués d'écussons, d'emblèmes, de girouettes, etc.

Ce très intéressant tableau porte une inscription latine avec la date du coup de main avorté des Français; il serait même resté caché encore longtemps aux regards sans la décision officielle qui, en agrandissant le Musée d'Arras, a permis aux conservateurs de mettre en lumière des œuvres anciennes et très curieuses, comme on le voit, ayant trait à l'histoire de la cité.

Nous venons de prouver que nous sommes en présence ici d'un spécimen de peinture indigène, et ceci sans préjudice des mêmes raisons déjà développées à propos du triptyque représentant le *Buisson ardent*. Ajoutons que le tableau est en bon état, grâce à l'habile restauration de M. Demory, peintre de notre siècle.

Les quinze panneaux peints figurant les divers épisodes de la légende dite de la *Sainte Chandelle*, ou du précieux Joyel [3],

[1] *Le vieil Arras, op. cit.*, p. 58 et 59.

[2] Registre de la confrérie de Saint-Luc (Archives municipales), 118 feuillets.

[3] Le miracle d'un cierge guérissant de la peste, à Arras, remonte, paraît-il, à

ornent également la salle des souvenirs locaux, au Musée. Ce grand tableau, à quinze compartiments, provient de l'ancienne cathédrale. Terninck nous apprend qu'il surmontait l'autel de la chapelle de N.-D. de l'Aurore. Échu aux dames Clarisses, à la répartition préfectorale de 1802 (an X), il a été enfin vendu par celles-ci, il y a quelques années, au Musée. Il serait fort à souhaiter que les établissements religieux consentissent plus fréquemment des ventes de ce genre aux dépôts publics, car nombre d'œuvres précieuses ne sont pas l'objet, dans les églises, d'une attention suffisante de la part du clergé. En général, les tableaux anciens de prix dans les églises sont abandonnés à toutes les injures du temps, et l'on ne prend pas souci de leur conservation. Tant pis pour ceux dont la détérioration commencée suit son cours.

Les sujets du Joyel sont divisés par séries de cinq. Les cinq du bas ou de la dernière travée, qui ne paraissent pas de la même main, sont supérieurs aux autres, repeints en partie. On les remarquera surtout pour le goût des dispositions, le respect du ton local et le soin charmant du rendu des figures et des costumes. Le savoir-faire de la composition est correct. Et cette qualité peut d'autant mieux s'apprécier ici que le peintre a resserré dans les compartiments étroits, — véritable difficulté pour les raccourcis, — des scènes variées et compliquées. Les membres de corporations, précédés de leurs bannières, s'y pressent avec le caractère qui convient à leur pieuse austérité. Aux costumes des bourgeois suivant la procession du *cierge sanctifié* porté sous un dais et escorté d'*ardents* à cheval, on reconnaît les modes du temps des Valois. Quelques-unes des physionomies de ces ancêtres sont certainement des portraits.

Somme toute, cette peinture, d'après notre jugement, appartient à l'art local mitigeant l'influence visible des principes flamands, d'une note générale déjà quelque peu française. Faut-il plus que cela s'en étonner, quand la découverte de tableaux supérieurs du seizième siècle, jointe à celle de maint document écrit circon-

1105. La vénération que le souvenir de ce miracle avait laissée donna naissance à la *Confrérie des Ardents*, célèbre dans les fastes ecclésiastiques de la ville. Dissoute à la Révolution, cette confrérie se reforma en ces dernières années et a repris les traditions et les pratiques vieilles de huit siècles se rapportant au culte du *Joyel*.

stancié, nous a révélé l'existence de plusieurs centres féconds en peintres dans l'ancienne France! Le panneau 319 de ce grand tableau d'Arras renferme un portrait très suave de donateur, abbé vêtu d'un rocher de batiste dont le nom reste à trouver. Au dos de cette œuvre importante, il y a également quinze compartiments peints en grisailles. De nombreuses effigies d'évêques les remplissent. Malheureusement, la place peu logique qu'occupe le tableau au Musée, contre le mur, empêche de voir ces grisailles. L'existence de grisailles derrière ces panneaux est une preuve nouvelle que l'œuvre appartient à l'école du seizième siècle, car l'apposition de grisailles est fréquente dans les panneaux extérieurs flamands des quinzième et seizième siècles. M. de Linas, membre de la Commission du Musée, a fait du tableau du Joyel une reproduction très exacte en miniature, ferme de ton et très finie. On l'estime à juste titre.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

L'esprit d'intolérance religieuse qui provoqua des troubles sous le règne de Philippe II[1], joint aux sièges successifs qu'eut à soutenir la ville, n'avait pas été de nature à favoriser les Beaux-Arts à la fin du seizième siècle. Nous venons pourtant de voir, par l'iconographie des œuvres restantes de la peinture, que le mouvement de ceux-ci à ladite époque n'avait pas été entièrement compromis. D'ailleurs, les nombreux établissements pieux sur lesquels s'appuyaient les Espagnols pour maintenir leur domination subsistent toujours et iront en augmentant même : leurs besoins de tableaux dans le cours de leur longue durée empêcheront les artistes du dedans et du dehors de chômer. C'est de ces monastères surtout que viendront presque exclusivement les commandes.

Nous allons rechercher maintenant les œuvres ou les documents se rapportant directement au dix-septième siècle, spécialement aux règnes de Philippe III, de l'archiduc Albert, puis des souverains français. Arras verra tout d'abord en ce siècle une série d'heureuses années entre 1600 et 1640. Elles ne ressembleront peut-

[1] Voyez, à cet égard, *Relation manuscrite des troubles de* 1578, par Walleraand Obert, membre du Conseil d'Artois.

être pas, par la splendeur luxueuse, à celles des règnes des ducs bourguignons ni à celles du temps de Charles-Quint, si fécond pour la ville en institutions; mais l'avènement des archiducs Albert et Isabelle, leur règne pacifique, feront vite oublier les cruautés de l'Inquisition. A l'entrée de ces princes, le 13 février 1600[1], l'art déploie dans la ville toutes ses ressources. Comme au jour brillant de l'arrivée du Téméraire en 1467, les tapisseries ornent les rues, de la porte Saint-Michel à Saint-Vaast, où vont descendre les souverains; des théâtres s'élèvent dans les carrefours et sur les places, remarquables d'élégance par leur style[2]; les corporations, dont celle de Saint-Luc qui n'est pas la moins importante, puisqu'elle comprend les orfèvres, les teinturiers, haut-lissiers, peintres et tailleurs d'images, défilent avec leurs bannières. La milice bourgeoise est également sur pied, suivie des députés des états; cet ensemble constitue un cortège imposant. L'œil peut admirer le bon goût des costumes et des décorations des maisons : fait digne de remarque, ce peuple turbulent, si attaché à ses libertés comme à ses princes, sait aussi bien se distinguer dans les combats que dans les fêtes.

Mais revenons aux peintures conservées de ce temps mémorable. Je noterai tout d'abord un tableau du Musée, n° 212 du catalogue (édition de 1880), qui paraît appartenir à l'école locale du temps de Philippe III. Les costumes, rappelant ceux des Valois, forment un point de repère certain pour en déterminer l'époque. La facture, intermédiaire entre celles de l'école flamande et de la première école française, permettrait suffisamment d'en remettre l'attribution à une main locale. Les inventaires de Doncre et des conservateurs successifs du Musée sont restés muets pour déterminer l'école sous laquelle devait être rangé ce tableau, qui représente un *Concert dans un intérieur*. Ajoutons qu'il prête aux critiques sur plus d'un point, et que si nous en parlons,

[1] *Dictionnaire archéologique du Pas-de-Calais*, t. I, p. 25.

[2] On conserve aux Archives du Nord, à Lille, un recueil des dessins de ces théâtres fait à l'époque et dû au crayon de leur constructeur, Mathieu Bolin, ingénieur du roi d'Espagne. Le Musée d'Arras possède un dessin à la sépia d'un arc de triomphe très élégant qui fut exécuté l'an XII en l'honneur de Bonaparte. Ce dessin, dû à l'Arrageois Posteau, reflète une véritable inspiration du style Louis XIII. De Posteau également, l'*Inventaire de Doncre* signale une vue de l'hôtel de ville et beffroi d'Arras avant 1795.

c'est qu'il nous a paru se rattacher au fonds produit par le pays.

La provenance de la page précédente reste donc inconnue; par contre, mentionnons à la date de 1612 quatre artistes locaux. Quelques-uns sont des peintres figurant sur le registre *des chefs-d'œuvre* de la confrérie de Saint-Luc, dont nous avons déjà parlé. Ce sont les noms du mayeur Estienne Guéry, Adrien Languer, Jacques Lenfle, Nicolas de Berse et Jacques Caron. Voici en outre un document authentique encore plus satisfaisant. C'est le compte d'une commande de portraits au fils de Jean Bellegambe, *à Vaast Bellegambe;* par l'abbaye de Saint-Vaast, à la date de 1620.

« A Vaast Bellegambe, paintre, pour avoir faict plusieurs portraicts de Monseigneur le Prélat et raccommodé aultres pourtraicts de mondit seigneur, luy a esté délivré, comme appert par ordonnance de mondit seigneur et quictance dudit, la somme de LII liv. »

(Compte de la crosse de Saint-Vaast. Saint Jean-Baptiste 1620-1621. Philippe de Caverel étant abbé [1].)

Vaast Bellegambe le jeune était né à Douai à la fin du seizième siècle et mourut vers 1622. Le tableau important d'*ex-voto* que possède de lui le Musée de Douai le fait classer sans hésitation parmi les peintres du nord de la France ayant puisé leur manière à l'école d'Anvers.

L'influence de l'école flamande apparaît encore dans des œuvres de peinture très certainement exécutées à Arras au dix-septième siècle. Je veux parler de la série des portraits de mayeurs de la Confrérie de Saint-Jacques, dont le Musée a placé récemment dans sa galerie quelques spécimens datés de 1637 et de 1649; mais qui pourrait en dire le nom d'auteur? Celui-ci reste inconnu. Les cinq ou six portraits du Musée sont très intéressants pour le costume, les insignes et la fidélité du type de figure, mais en somme la peinture en est médiocre et annonce un pinceau de tout second ordre. On a connu, paraît-il, quatre-vingts de ces portraits, appartenant à la même suite. Nous empruntons sur eux les renseignements suivants à M. Le Gentil :

« Lors de l'achèvement des planchers de l'hôtel de ville on

[1] Philippe de Caverel (1555-1636), abbé remarquable par son faste intelligent, ses fondations dans l'abbaye (bibliothèque, médaillier, galerie de tableaux).

retrouva une centaine de ces portraits cloués sous le gitage. Comme on y voyait des dates, des faits, des costumes, des insignes, des physionomies et des armoiries, le conseil municipal avait, sur notre rapport, décidé leur restauration si intéressante pour l'histoire locale.

« Mais la résolution en est restée là; et plus détériorés que jamais (l'auteur de ces lignes écrit en 1876), on a eu l'ingénieuse idée de les laver à la potasse : ces portraits pourrissent tranquillement dans les greniers de Saint-Vaast ! Le costume de mayeur de Saint-Jacques, pourpoint ou robe avec col, fraise ou rabat, suivant la mode du temps, était noir. Les insignes se composaient d'un médaillon pectoral argent et or représentant saint Jacques, supporté par une chaîne formée de coquilles d'argent et d'un bâton ou bourdon soit recouvert de velours rouge avec nœuds d'argent et pomme de même métal, soit d'argent avec nœuds dorés et surmonté de la statue de saint Jacques également dorée [1]. » J'ai relevé sur les trois ou quatre portraits placés au Musée les inscriptions suivantes : *De Lautre* 1692 ; 156 *MAIEVR Bonaventure Gourman en l'an* 1649; et enfin sur un autre ceci : 144, 1637.

Si nous voulions une preuve de plus qu'au dix-septième siècle la peinture indigène a de grands rapports avec celle de l'école du nord des Pays-Bas, nous la trouverions, après toutes celles que nous venons de donner par le descriptif raisonné des œuvres précédentes, dans l'examen d'un dernier tableau, très secondaire à le regarder de près, mais présentant dans sa facture générale, jugée à distance, une sorte de manière à la David Teniers, partant en tout cas d'une inspiration similaire, c'est-à-dire d'une rigoureuse observation de la vérité réaliste et historique. Le sujet est une scène populaire placée dans un site verdoyant, animée de personnages groupés. En termes dénués d'emphase, le peintre se fait ici fidèle chroniqueur et manie l'anecdote avec un esprit tout flamand. Qui n'a eu les yeux retenus à Arras par le touchant paysage intitulé : *la Chapelle de Notre-Dame du Bois* [2] ? Quel bon Arrageois, soucieux de pénétrer la vie intime de ses pères, n'a pas senti son

[1] *Le vieil Arras, op. cit.*, p. 352.
[2] Tableau n° 286, Catalogue du Musée.

imagination captivée par ce site un peu ténébreux où se déroule une scène de pèlerinage, en plein air, devant des personnages de différentes classes de la société? Je ne disputerai point le modeste auteur anonyme de cette peinture de s'être montré bien *lui-même*, c'est-à-dire naïf narrateur, de n'avoir pas employé des artifices ou des enjolivements. Je lui sais un gré infini au contraire d'avoir, dans un langage simple, voire un peu provincial, rendu ce qu'il a vu, parce que sans s'en douter ce peintre sincère a été émouvant. Le vrai saisit dans cette page sans prétention, du premier détail jusqu'au dernier. Or, c'est là précisément le secret de l'attachement qu'on lui voue.

Voyons plutôt l'interprétation. La chapelle de Notre-Dame du Bois, située dans les dépendances, hors les murs d'Arras, de l'abbaye de Saint-Vaast, s'élevait non loin de la prévôté Saint-Michel[1]. Un moine mendiant, protégé par l'échevinage et par les abbés, avait la garde du sanctuaire. Une masure, voisine d'un calvaire, lui servait de gîte. Le tout était enveloppé d'un épais rideau d'arbres appartenant au bois de Mofflaines, défriché aujourd'hui d'ancienne date. Les habitants d'Arras se rendaient volontiers à ce lieu de dévotion et y visitaient en foule la chapelle, dans l'intérieur de laquelle on voyait pendu un assez grand tableau votif donné par dom Jean Sarrasin, abbé de Saint-Vaast, au retour de son ambassade d'Espagne, en 1582[2]. Mais ce tableau votif ne fut commandé qu'en 1588[3]. Quant au paysage du Musée, il a été peint vers 1640 environ, ou dans les premières années de l'occupation française; les costumes ne permettent pas de doute sur ce point. A en juger par l'humble apparence de l'édifice, dominé par un clocheton quinzième siècle tout ordinaire, il ne semble pas que la curiosité attire seule les visiteurs, qu'ils soient moines ou clercs, seigneurs ou vilains. La foi conduit leurs pas. Sous un hêtre

[1] C'est à ladite prévôté que, le 23 février 1600, les archiducs Albert et Isabelle prêtèrent serment de conserver les privilèges de la ville, avant d'y faire leur joyeuse entrée.

[2] Voyez la description de ce voyage laissée par le célèbre Philippe de Caverel, qui avait servi de secrétaire à Sarrasin au delà des monts, avant d'occuper lui-même la prélature de l'abbaye de Saint-Vaast.

[3] Il avait 11 pieds de long et 9 pieds de hauteur. Voyez le marché passé avec un huchier par Jean Sarrasin (*Mémoires de l'Académie d'Arras*, 2e série, 1877, p. 142, publié par Le Gentil).

noueux et touffu, aux rameaux vénérables, un homme de Dieu, la croix à la main, fait un prêche du haut d'un tertre. La scène est en plein vent. Ce nouveau Pierre l'Hermite retient autour de lui des fidèles pieusement agenouillés. Au premier plan, à droite, par un chemin mal entretenu, un carrosse de style comme on en voit dans les gués où excelle Sieberechts, amène vers la chapelle des gentilshommes avec des dames de qualité. Les coiffures de celles-ci, comme les pourpoints écarlates de leurs cavaliers, nous reportent aux modes du temps d'Anne d'Autriche. Le fond du tableau est occupé par la chapelle. Par le porche latéral ouvert à tout venant, on aperçoit un tableau qui la décore, sans doute l'*ex-voto* de Sarrasin dont il n'est pas resté de description pour son sujet, malheureusement.

Une lacune non moins à déplorer est la perte du nom du peintre auquel on doit le *Site de Notre-Dame du Bois*, tableau si saisissant d'époque qu'on est tenté d'en oublier tous les défauts. Porté à l'inventaire officiel fait sur l'ordre du District en 1795 par Doncre, il est vraisemblable, vu son sujet, qu'il provient de la galerie ou des appartements de Saint-Vaast.

Ce tableau tout craquelé, mais aux pâtes conservées intactes, aurait le plus pressant besoin d'un rentoilage.

Il nous reste à signaler une conception d'artiste local de ce temps.

Nous avons relaté plus haut, dans une note, le fier distique qui accompagnait l'écriteau placé sur la porte de la Cité en 1477. Les Arrageois défiaient en termes très mordants les troupes de Louis XI. Les Français, en 1640, se vengèrent d'eux non moins spirituellement, et il parut un dessin qu'on grava, représentant sous les murs de la ville un combat de rats habillés à la française et de chats costumés à l'espagnole : au premier plan sont des rats pendant un chat à une branche d'arbre.

Sous la gravure, dont il existe encore un rarissime exemplaire dans un des volumes manuscrits du Père Ignace (Bibliothèque d'Arras), suivent des vers de circonstance.

Voilà terminée l'iconographie des œuvres anonymes encore existantes du dix-septième siècle qui appartiennent à l'école locale; relevons maintenant les tableaux perdus, mais dont on a gardé la mémoire. Nous commencerons par les vitraux peints :

A Saint-Vaast, la chapelle Saint-Roch, qui datait du dix-septième siècle, contenait des vitraux couverts d'armoiries, et elle renfermait une peinture sur bois représentant la mort de l'abbé dom Philippe de Caverel[1].

La cathédrale en possédait aussi un certain nombre de cette époque (Père Ignace). A Saint-Vaast, les religieux suivaient l'exemple de leur chef magnifique, Philippe de Caverel. Dom Denis donne, en 1610, un vitrail représentant le *Martyre de saint André*, et le prieur Doresmieulx offre un triptyque où était peint l'*Assomption*. Les autres religieux font cadeau d'autels et de bas-reliefs[2].

En 1632, les paroissiens de Saint-Étienne dotent leur église de verrières. Une d'elles, offerte par le Magistrat, représentait en personnages allégoriques *la Justice et la Paix* avec les armoiries de la province et de la ville. La même année, un abbé de Saint-Éloi, dom Doresmieulx, en donne une autre où il fait peindre *la vue et les armes de son abbaye*. Des bourgeois et des échevins viennent encore à la rescousse dans cette émulation mi-pieuse, mi-artistique, et nous puisons aux mêmes sources qu'ils y font figurer leurs armoiries, leurs portraits et des scènes religieuses[3].

Si maintenant nous passons plus spécialement aux tableaux, les preuves ne seront pas moins concluantes. En voici quelques-unes bien peu connues :

En 1606, dom Doresmieulx, abbé de Saint-Éloi, dont nous venons de parler pour son don de 1632 à l'église Saint-Étienne, avait gratifié d'un tableau d'autel l'église des Carmes[4].

Dans le cours de ce même dix-septième siècle, on voyait déjà dans l'ancienne cathédrale un tableau représentant les armoiries de ladite église et celles des abbayes tant d'hommes comme aussi de femmes ou filles nonnains et religieuses qui étaient immédiatement dépendantes du chapitre canonial de Notre-Dame de la ville et cité dudit

[1] Renseignement de Lefebvre d'Aubrometz, reproduit par Le Gentil : *le Vieil Arras*, p. 259.

[2] Hauteclocque, *Arras et l'Artois sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle*, 1598-1633. — *Mémoires de l'Académie d'Arras*, 2e série, t. VI, p. 139.

[3] Épitaphier de Lefebvre d'Aubrometz, *op. cit.*

[4] Hauteclocque, *op. cit.*, p. 139.

Arras en Artois, savoir : Marchiennes, Anchin, Avesnes, Eaucourt, Marœuil, Hasnon, Mont-Saint-Éloi, Estrun, Arrouaise, Henin-Liétard, Sin le Noble, la Paix de Douai, Sainte-Brigitte de Cité d'Arras, la Paix d'Arras, et Sainte-Brigitte de Valenciennes. Ce tableau n'est également plus qu'un souvenir[1].

Une perte sensible encore pour l'histoire chronologique de la peinture à Arras est celle de tous les portraits d'évêques du lieu, qui se trouvaient, dit Terninck, dans une chapelle de cette même cathédrale. Il y avait là une réunion nombreuse qui eût permis de suivre l'art du portrait en Artois aux différentes époques, si cette collection fût parvenue jusqu'à nous. Terninck, suivant son habitude, n'est guère explicite et ne donne qu'une mention trop laconique.

En feuilletant les registres du conseil de fabrique de l'église Sainte-Croix[2], je trouve encore un renseignement relatif à l'art pictural de cette époque :

25 octobre 1698. Permission aux mayeur et confrères de Saint-Léonard de mettre et poser un tableau nommé : *Assistance de saint Bernard* dans la chapelle de Saint-Léon, au-dessus de la clôture du chœur de ladite chapelle.

Quant aux tableaux venus des métropoles flamandes, le dix-septième siècle en compte plus d'un dans les églises et les couvents qui figureront plus tard aux inventaires du district, en 1791 et 1795. Comme ces inventaires sommaires ne désignent que rarement des noms d'auteurs, nous n'entreprendrons pas de rechercher ceux-ci : outre que la tâche serait rendue impossible par la presque totale disparition desdits tableaux, elle ne rentrerait pas dans notre sujet, qui doit se renfermer exclusivement dans l'étude des peintres et des peintures appartenant en propre à la localité. Je donne seulement comme un indice utile, pour démontrer l'importance du goût des Arrageois vers la peinture, qu'au dix-septième siècle, comme au seizième et comme au dix-huitième siècle, jusqu'à 1789, parallèlement au mouvement de production artistique local, on ne décessa de s'adresser en maintes occasions aux ateliers célèbres des villes métropoles. L'abbé de Saint-Vaast, Philippe de Caverel, formera

[1] Épitaphier des églises d'Arras, Bibliothèque municipale.
[2] Manuscrits de l'évêché, *passim*.

une galerie de tableaux dans le premier quart du dix-septième siècle, dont il dotera son monastère, en même temps que d'un médaillier, et beaucoup de peintres du nord des Pays-Bas y seront représentés. Des bourgeois, des congrégations et des églises s'adresseront également aux mêmes sources; aussi à la fin du siècle suivant, lorsque le récolement révolutionnaire entassera tous les tableaux des ci-devant couvents et établissements religieux dans le local des Capucins, trouvera-t-on *cinq cents tableaux* environ, presque tous à sujets pieux, parmi lesquels des Rubens, des Van Dyck, des Wamps, etc., et d'autres de noms qui semblent locaux, mais sur lesquels on ne relève rien nulle part à Arras, comme les suivants : *Léger de Busserolles, Dupuich, André Potier, Andréas Lanquier.* Sur ce chiffre approximatif de cinq cents, l'abbaye de Saint-Vaast, y compris ses chapelles, en fournit à elle seule 215.

D'autres monastères disparus aussi à la Révolution, comme par exemple celui des Dames de la Paix, avaient leurs murs garnis de toiles. Plus tard, en effet, un auteur local, Dubus, dira : « La chapelle de ce monastère est visitée avec plaisir par le peuple, qui admire les tableaux dont elle est remplie et qui en font le plus bel ornement. Ils représentent les *vies de saint Benoît, de saint Bruno, de saint Maurice et d'un grand nombre d'autres de l'Ordre.* »

Si les excès de la Révolution ont beaucoup détruit d'œuvres d'art, l'insouciance coupable des générations qui l'ont précédée avait déjà fait le silence sur les noms des peintres et sur leurs œuvres. Ces générations n'attachaient pas d'importance à des questions qui, par un heureux retour des choses, nous charment et nous passionnent. Voilà une des principales raisons pour lesquelles l'histoire de nos artistes demeure si difficile à reconstituer aujourd'hui.

Il faut ajouter à ces raisons celle, trop réelle aussi pour Arras, d'une pénurie de peintres locaux sous Louis XIV et partiellement sous Louis XV. Les fortunes qui soutiennent et souvent même suscitent les artistes furent atteintes avec la décadence de l'industrie. Le commerce des grains notamment, si considérable déjà à Arras, était tombé très bas, et, en 1664, les états se plaignirent à Louis XIV que l'argent ne rentrait pas et que les grains ne trouvaient pas à se vendre. Les sièges de 1654 et de 1712, malgré leur

issue rendue favorable à la France par le contre-coup des manœuvres de Turenne et de Villars, ne furent pas de nature à relever cet état de déclin et de pauvreté générale, que raviva encore, alors, la rigueur de plus d'un hiver.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Les traditions locales auxquelles, faute de mieux, nous avons recours, mentionnent ensuite l'existence à Arras, au dix-septième siècle, d'un peintre du nom de Bergaigne, dont on voit au Musée quelques dessins. Ce Bergaigne avait fréquenté dans sa jeunesse l'atelier de Rubens. D'autres dessins rappelant bien le style et la manière de ce grand maître sont exposés au Musée, provenant également de Bergaigne. Il nous est difficile d'admettre que ce premier Bergaigne, qu'on dit avoir fréquenté l'atelier de Rubens, soit le même que P. Bergaigne, auteur d'un tableau signé, découvert récemment à l'église de Marœuil, près Arras, car il est daté de 1716, et Rubens est mort en 1640. Maintenant, le terme « atelier de Rubens » peut à la rigueur être pris largement pour l'atelier de la suite de Rubens, ce qu'on a appelé l'école de Rubens s'étant continué à Anvers après la mort de son fondateur.

Le tableau de Marœuil constitue un document authentique. Il représente une *Assomption;* c'est une œuvre médiocre, traitée conventionnellement. Les traditions s'accordent à attribuer à Bergaigne maint autre tableau d'église : nous inclinerons donc à croire qu'il en faisait un commerce. Parmi les dessins du Musée, l'un est intitulé : *Suzanne au bain surprise par les vieillards* (h. 028, l. 195). Enlevé à la plume sur papier blanc, il porte encore la signature : P. Bergaigne. M. Demory fils, à Arras, en possède d'autres, assez franchement charpentés.

Le registre de la confrérie de Saint-Luc pour 1722 mentionne le nom d'un certain Dumoulin, maître peintre régnant. Il nous apprend en outre qu'à cette date, le siège de la confrérie était vis-à-vis l'église Saint-Géry [1]. M. Le Gentil signale une peinture à la

[1] Archives municipales, *op. cit.*

sacristie de la cathédrale, qui aurait été faite en 1749 par Nicolas Jacquemond, et représentant le *Calvaire d'Arras.*

Pour les périodes modernes, le mouvement artistique dans la plupart des villes de nos provinces ne commença à se régulariser, à se connaître, que sous Louis XVI, surtout vers la fin de ce règne. Cette observation ressort de presque toutes nos études poursuivies sur place. Ici l'École de dessin se fonda, à vrai dire, un peu avant, là, un peu plus tard, il n'importe. Ces institutions devinrent les principaux soutiens de la réglementation de l'art dès que les corporations, cessant de marcher avec union, se désagrégèrent. On peut dire qu'en tout lieu tant soit peu important de notre pays, le dix-huitième siècle fournit au chercheur des éléments artistiques dignes d'être consignés.

Avant d'aborder l'étude des œuvres du peintre le plus distingué qu'Arras ait adopté et qui pour les productions des trente premières années de sa carrière appartient au dix-huitième siècle, dont il possède à fond les gracieuses qualités de goût et de style sans en épouser les défauts, nous jetterons un coup d'œil sur la place qu'occupe la ville d'Arras dans le système politique de la France.

Quelques années nous séparent de la Révolution. Aux nombreux établissements religieux et sièges de corporations qui la remplissent, — chapelles, églises, monastères, refuges conventuels pour les temps de guerre, dont il a été ailleurs question, — la ville d'Arras joint tous les attributs d'une petite capitale. Elle a un palais des états, un gouverneur nommé par le Roi, une noblesse fière de ses privilèges, une haute cour de justice appelée le conseil d'Artois, datant de Charles-Quint, auquel sont attachés vingt-six officiers et un barreau composé de nombreux membres, un hôtel des monnaies, fondé à la même époque, enfin une intendance générale plus récente. La bourgeoisie s'est enrichie peu à peu dans les industries de la draperie, très célèbre à Arras dès le quatorzième siècle comme à Saint-Omer et autres villes du Nord, de la sayetterie, de la porcelainerie, de la tapisserie. L'amour des objets d'art, attestant le goût de la haute société et sa richesse, est fort développé; les hôtels particuliers et les églises en regorgent; la culture intellectuelle marche à l'avenant. Dès 1737, année de sa fondation, une société littéraire ayant pour principal objet la langue française et l'histoire de la province recrute ses membres

dans les classes aristocratiques. En 1750, elle possède une bibliothèque assez considérable.

Doncre, très recherché par l'élite des habitants, peindra nombre de gentilshommes, en attendant de *démocratiser* sa palette.

Telle est, sommairement présentée, la physionomie du chef-lieu de l'Artois vers 1789. Soudain, trois ans plus tard, noblesse et magistrature se dispersent, on fait le récolement officiel des objets d'art et tableaux dans les ci-devant couvents, églises et demeures d'émigrés. Ph. Bergaigne, puis Dominique Doncre en sont heureusement chargés par le Directoire départemental. Grâce à Doncre, bien des tableaux voués à la destruction seront sauvés.

Avant et sous la Révolution pourtant, dit M. Advielle, membre de l'Académie d'Arras, il y avait une école de dessin dans la ville. Elle était dirigée par un professeur resté obscur, du nom d'Harel. On conserve de lui, à l'école municipale, beaucoup de modèles de têtes, pieds et mains, figures académiques, ornements d'architecture à la sanguine, signés. On était encore, à son époque, dans l'enfance de l'enseignement public du dessin en Artois.

Vers 1800, l'École de dessin reçoit une organisation nouvelle. Un miniaturiste audomarois d'un certain talent, François-Joseph Peuvrel, est appelé à sa direction. En 1777, il a été élève à l'Académie royale de Paris, comme l'atteste l'inscription en écriture manuscrite du temps placée sur un petit *Traité d'anatomie* appartenant aujourd'hui à M. Tricart, conservateur du Musée. Peuvrel, revenu à Arras après son séjour à Paris et à Saint-Omer, devint bientôt ami de Doncre ; il l'a connu lorsque le futur maître étudiait sous Hermant à Saint-Omer, et quand Doncre voudra laisser à son professeur un témoignage de reconnaissance, en l'immortalisant dans une toile où il s'est représenté avec lui, Peuvrel fera la reproduction de cette toile et nous donnera du même coup un spécimen de son savoir-faire en peinture. Un architecte de la ville d'Arras, M. Gieseler, possède aujourd'hui cette copie, car l'original du portrait de Doncre et d'Hermant groupés dans le même cadre, par Doncre lui-même, appartient au Musée de Saint-Omer. En étudiant les deux toiles, il est facile de reconnaître la supériorité de celle de Saint-Omer. Les types de figures dans cette dernière offrent une virtuosité de dessin annonçant une main d'artiste, un nervosisme, oserais-je dire, dans les chairs, d'une délicatesse en

quelque sorte anatomique autant qu'un clair-obscur remarquable dans le sens de la nature morte, poussé très loin; la copie de Peuvrel, malgré de sérieuses qualités, est en grande partie d'un faire lourd et à masses durement arrêtées. Il demeure intéressant de savoir néanmoins qu'Arras n'est pas dépourvue d'un fac-similé du temps de ce curieux morceau fait dans les mêmes proportions que l'original et offrant une patine agréable qu'un copiste moderne eût essayé en vain d'imiter.

Doncre s'y est représenté écoutant une leçon d'Hermant sur le dessin d'après la bosse. Hermant tient en effet un buste antique dont il explique la structure à son élève. Le visage attentif de ce dernier exprime une saisissante énergie. — Mais Peuvrel, malgré son établissement à Arras, ne doit pas plus longtemps arrêter nos regards; on ne lui connaît pas un bagage artistique suffisant. A sa mort (novembre 1819), le choix d'un successeur à lui donner se porta sur Pierre-Louis-Joseph Gautier, né à Arras en 1796, qui devint portraitiste après avoir étudié sous Leroy de Liancourt. Le Musée d'Arras a deux tableaux de lui, une scène sentimentale et un portrait. Peut être doit-on lui attribuer aussi un *Charles X en prière dans la cathédrale d'Arras* de ce même Musée, à moins que ce ne soit là une étude de Demory; cette œuvre est en effet anonyme. Gautier, sous qui l'École de dessin prit un certain développement, décéda à Paris vers 1850.

Mais l'École de dessin d'Arras, très modeste par elle-même, ne semble pas alors avoir exercé grande influence sur l'éclosion de plusieurs artistes peintres dont nous allons parler. Le plus illustre d'entre eux, Dominique Doncre[1], vint s'établir à Arras en 1770, attiré surtout par les ressources que présentait alors la ville, susceptibles de lui procurer du travail. L'École de dessin de Saint-Omer peut seule se prévaloir d'avoir formé le jeune talent plein de promesses de Doncre.

Cet artiste naquit le 28 mars 1743, dans un petit village du Nord nommé Zeggers-Cappel, non loin de Saint-Omer. Élève du cours d'Hermant dans cette ville [2], il alla vraisemblablement ensuite

[1] A consulter, sur Doncre, la substantielle étude de M. Le Gentil. 1 vol. in-12. Arras, 1868.

[2] Voyez notre *Étude sur les peintres de Saint-Omer*, 1 vol. in-12, Plon, 1888, et vol. de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts* (12e session), p. 861 et suiv.

étudier à Anvers et se fit recevoir à l'Académie de Paris, le 19 août 1758, avant de se fixer pour toujours à Arras.

Doncre a abordé tous les genres avec succès, le portrait, la peinture décorative, la nature morte, l'histoire et la miniature. Il était artiste dans toute l'acception du mot ; ses œuvres le disent hautement. Fin d'intelligence, instruit, le goût très développé, l'œil perçant, le visage plein de distinction, « d'une conversation facile, agréable et pleine de traits, d'un jugement sain, Doncre, dit son biographe M. Le Gentil, avait le cœur droit, le caractère bienveillant, des mœurs douces, et tout en lui respirait la simplicité, voire même la bonhomie ».

Une des premières œuvres de sa jeunesse fut un tableau conservé au presbytère de Zeghers-Cappel représentant une monstrance supportée par des anges ; ce tableau, suivant la légende, aurait été peint en mai 1760 pour les membres de rhétorique de la commune de Rousbrugge et a été retrouvé il y a quelques années par M. D. Allaert[1].

En 1771, au sortir d'une maladie qui l'avait amaigri et inquiété, Doncre peignit son portrait, conservé religieusement chez un amateur d'Arras. Ses traits sympathiques et sa prestance sont encore relevés par le costume élégant de l'époque. Le 2 avril 1772, Doncre se fait recevoir maître peintre à Arras, après avoir rempli les conditions exigées par la Confrérie de Saint-Luc. Il se lia alors avec un de ses concitoyens, artiste sculpteur, du nom de Le Page, qui avait été reçu à la maîtrise pour sa branche, le 15 février 1781. Si je cite Le Page, c'est que Doncre nous a laissé un très beau portrait de lui, et que ce sculpteur trop peu connu, comme son éminent contemporain et collègue Delaville (de Lens), a produit de jolies œuvres à Arras.

Sous Louis XVI, Doncre fut très recherché par la noblesse du pays, à cause de son talent à peindre le portrait. On cite notamment entre bien d'autres les effigies du marquis de Frazegnies et de sa femme conservées chez M. Devaux, à La Comté (arrondissement de Béthune)[2].

Avant la Révolution, il composa pour l'église Saint-Jean deux

[1] Voyez *Histoire de Rousbrugge*, par Haringue, t. I, p. 170.
[2] *Dictionnaire historique du Pas-de-Calais*, t. I, p. 220.

grands tableaux : la *Visitation* et l'*Annonciation*, qui furent détruits en 1793. Nous en connaissons l'existence par l'inventaire du 10 octobre 1791 dressé par le peintre Philibert Bergaigne [1].

Il continua par des grisailles, dont d'intéressants et très corrects spécimens existent encore à Arras. On les croirait des meilleurs spécialistes dans le genre. Mais il excella toujours dans les portraits, très recherchés aujourd'hui par les amateurs. Sous la Révolution, Doncre fut désigné pour exécuter les décorations des fêtes publiques populaires. Il peignit notamment la *Déesse de la liberté* et transforma des tableaux religieux en sujets de circonstance. Momal, à Valenciennes, avait métamorphosé la figure du grand portrait de Louis XVI, de Callet, en tête de la Liberté. Doncre tira d'un *Massacre des Innocents* appartenant à une église une *Hécatombe de septembriseurs*. Pour opérer ce miracle, il coiffa d'un bonnet rouge les bourreaux court-vêtus et ceignit d'un bandeau royal le front des victimes. En figurant ainsi les derniers rejetons de la tyrannie, Doncre donna la mesure d'un civisme qui combla d'aise Lebon et Robespierre, ses compatriotes. Sa faveur n'en fit qu'augmenter.

Mais les deux peintres provinciaux dont il s'agit possédaient de vrais cœurs d'artistes, incapables d'un acte de vandalisme. Le vandalisme heureusement ici n'est qu'à la surface. Les étranges substitutions dont nous venons de parler n'étaient peintes qu'à la détrempe, et quand les mauvais jours de la Terreur furent passés, les tableaux, frottés par une main expérimentée aux endroits repeints, reprirent facilement leurs sujets primitifs.

Sous la Révolution également, Doncre peignit encore le seul portrait authentique de Lebon, les portraits dessinés en sanguine de Robespierre, Lebas, Peltier, Combe, Sieyès, etc., etc.

Lebon, en effet, s'étant toujours refusé à poser, le peintre employa un stratagème qui demandait une grande célérité d'observation. Un jour que Doncre exécutait un fond de jardin dans l'hôtel de l'administrateur du département, Demory, fond de jardin dont la perspective devait paraître si étendue que les statues du premier plan avaient six pieds de haut, Lebon vint assister à un banquet offert sous les ombrages de la grande allée dudit jardin. Sans

[1] Archives départementales, district d'Arras, liasse 48.

perdre un instant et tout en dissimulant son ébauche, restant tourné de sa personne vers sa perpective à peindre, Doncre enleva sur un morceau de toile les traits de Lebon, qu'il étoffa de glacis à sa rentrée à l'atelier. Voilà comment on a pu obtenir un unique portrait de ce conventionnel.

Dans le milieu de notre siècle, pour ne citer qu'un exemple, plus d'un peintre dut employer des subterfuges de ce genre en vue de saisir sur le vif un type désiré. L'anecdote suivante nous a été contée par un ami de Charlet, M. Caille, de Condé-sur-Escaut, décédé en 1887. Charlet, à la recherche de grognards du premier Empire, guetta souvent chez un marchand de vin de la rue de Seine certains vétérans des grandes guerres qu'il savait devoir passer là à un moment donné. Le marchand, de connivence avec l'artiste, appelait un de ces *anciens* au passage, l'interrogeait sous un prétexte quelconque, lui demandait, par exemple, s'il n'avait pas connu dans son régiment ou dans son corps un nommé Z..., puis l'invitait à se rafraîchir, tous moments que n'avait pas perdus l'artiste, occupé dans un coin à croquer les attitudes naturelles du type qui manquait à sa galerie. Si celui-ci présentait des particularités bien frappantes, on essayait de lui dire la vérité, et l'on parvenait parfois à l'entraîner à l'atelier.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Il n'existe plus de fonds de jardins exécutés par Doncre. Ceux d'un spécialiste valenciennois de la même époque, nommé Coliez, n'ont pas duré davantage, peints qu'ils étaient en couleurs végétales. Quant aux trompe-l'œil, les essais de Doncre rivalisent en ce genre avec ceux des spécialistes, les Deperthes, les Dabos et les Boilly. L'illusion donnée aux objets est complète. On en trouve un au Musée d'Arras. Plusieurs portraits également conservés là attestent le goût exquis de Doncre : ressemblance, arrangement des poses, des accessoires, costumes, tout prend sous son pinceau un aspect distingué. Il y a dans son coloris doux et gai quelque chose qui rappelle la manière de Greuze, corrigée par celle de Vincent. Les carnations pèchent seulement par les teintes blanchâtres exagérées. On voit encore de lui, au Musée, des grisailles, dessus de

portes commandées par l'abbaye de Saint-Vaast et faites après sa reconstruction peu d'années avant la Révolution, sous la prélature du trop célèbre cardinal de Rohan. Citons encore l'allégorie de la *Paix d'Amiens*, traitée dans le goût de Coypel, à la différence des costumes près, et une *Scène d'intérieur*, où l'artiste s'est représenté avec sa femme et un ami. Ce tableau, signé et daté de 1785, témoigne d'une originalité réelle, malgré des réminiscences inspirées de peintres contemporains connus. Dans l'expression très naturelle des têtes, on saisit la nature même de l'artiste, évitant la recherche de l'effet sentant l'effort. La constatation de cette recherche ne forme-t-elle pas le critérium auquel on reconnaît le praticien médiocre, manquant d'inspiration, ignorant les règles du goût? On ne découvre jamais de prétention choquante dans un talent véritablement supérieur.

Tout ce qu'on voit de Doncre au Musée, et son lot n'y est pas, à notre sens, suffisant, prouve son admirable fécondité. Sous l'Empire, l'artiste brossa un grand tableau d'histoire, *Napoléon siégeant au Sénat*, dont il ne reste plus que l'esquisse, car il fut détruit dans un incendie de la préfecture en 1836. Le sujet choisi eût assurément excité notre curiosité, et eût formé un intéressant document d'époque.

Sous la Restauration, le goût des peintures religieuses, puissamment encouragé par le gouvernement des Bourbons, dicta plusieurs sujets à Doncre : un *Pasce oves*, un *Saint Hubert*, un *Saint Charles Borromée auprès des pestiférés* (conservé dans un couvent de la ville), et surtout une remarquable *Judith sortant de tuer Holopherne*.

Doncre mourut dans un âge avancé, le 11 mars 1820. Il est un artiste provincial par la continuité invariable de son existence en province, mais son talent lui eût obtenu à coup sûr une réputation à Paris, s'il eût voulu quitter l'Artois. La ville d'Arras s'est honorée en donnant son nom à une de ses voies publiques; si nous le rappelons, c'est que nombre d'autres cités, oublieuses des gloires locales, n'imitent pas cet exemple! Doncre est aujourd'hui bien estimé dans la région, et ses œuvres se conservent avec soin à Arras; le fait est heureux. De mercantiles brocanteurs étrangers ont bien emporté loin plusieurs de ses portraits ou de ses intérieurs, et sans scrupule les ont vendus sous des noms d'auteurs

plus connus. N'est-ce pas indirectement une preuve de l'estime qu'on peut accorder à Doncre? Les œuvres d'un artiste provincial perdent beaucoup à quitter le pays où il a vécu. Les ignorants, partout si nombreux, ne tendent-ils pas à décrier et à mépriser les productions d'un artiste dont le nom ne leur est point connu? On ne voit guère de peintures de Doncre qu'à Arras. Il y a pourtant une exception. En visitant naguère le naissant musée de la ville de Mâcon, mes yeux s'arrêtèrent devant une *tête de vieillard* peinte, étiquetée au nom de Doncre. L'œuvre, traitée dans le goût espagnol, et somme toute assez faible, ne nous rappela pas les qualités de l'artiste arrageois. Nous ne citons cette rencontre qu'à titre de curiosité décentralisatrice.

En même temps que Doncre, vivait un artiste décorateur nommé Gouzot, dont l'imagination assez cultivée a produit des compositions agréables. Il en reste quelques-unes par la ville. Ce sont uniformément des ruines antiques dans le style de Patel, émergeant de jardins ou de solitudes. Nous avons vu dans une ancienne maison de la place du Grand-Marché, jadis occupée par le fermier général Le Roy, des paysages historiques de Gouzot animés de fins personnages peints par Doncre. Des boiseries de l'époque entourent les peintures, et dans ce salon, témoin il y a un siècle de plus d'une conversation bel esprit et des manières polies de la société du dix-huitième siècle, gisent aujourd'hui, ironie du sort! des sacs de blé, des escabeaux, des écritoires et de mauvais meubles. C'est, en effet, un comptoir de graineterie. Mais ce qui raviva encore l'écœurement produit par cette métamorphose fut l'inspection des toiles elles-mêmes. J'y comptai à foison des taches d'encre, des clous les crevant sans respect, des coupures pratiquées pour les besoins mercantiles, enfin une crasse noirâtre brochant sur le tout. Ces profanations ne purent empêcher mes yeux de reconnaître la finesse du dessin, le choix heureux des fabriques, des motifs d'architecture, et l'intérêt des personnages. Ceux-ci, en costume Louis XVI, étaient les portraits de la famille du fermier général. Doncre avait donné à leur maintien une spirituelle variété. Mais en l'état des choses, ces œuvres vont à la ruine, et il est grand dommage qu'une loi n'existe pas contre les destructeurs d'objets d'art aussi bien sur la rue que dans les domaines privés. Il appartient, en tout cas, à l'initiative des amateurs locaux de

former des ligues de protection contre le vandalisme conscient ou inconscient, l'un et l'autre cause de désastres souvent irréparables.

Bien Arrageois était aussi le décorateur Legris, auteur de nombreux épisodes peints sur panneaux tenant à la fois, pour le goût comique, des scènes flamandes de Teniers, et pour l'ordonnance, de celles de François Watteau, de Lille, son contemporain. Legris animait de nombreux personnages à la mine réjouie, des paysages pris aux environs d'Arras, quand il ne représentait pas dans ses fonds la ville elle-même. Disciple éloigné de Watteau, il aime à mêler les gardes-françaises aux bergères, les moines aux bateleurs. N'ayant pas le goût classique de Gouzot, Legris fait pardonner ses négligences en semant l'esprit amusant dans ses kermesses. Il est peut-être fâcheux que le musée local ne puisse rien mettre de lui sous les yeux des amateurs étrangers à la ville.

Les dates biographiques de ces deux derniers artistes n'ont pas encore été retrouvées, et, à vrai dire, la perte n'est pas déplorable, vu leur modeste rôle. Il est plus important de citer leurs noms pour acquit de mémoire que de connaître le menu de leur vie. Nés dans le dernier quart du dix-huitième siècle, ils vivaient et produisaient au commencement du nôtre. Doncre les dominait de tout son talent. Jean-Baptiste Turlure, un autre d'entre eux, s'était même formé au contact de l'excellent peintre; aussi chercha-t-il à l'imiter. Turlure a peint le portrait et des scènes d'intérieur. Une certaine sincérité éclate dans ses œuvres modestes. C'est un petit peintre ayant vraisemblablement travaillé pour les bourses légères, exécutant des commandes de portraits, de tableaux, voire même d'enseignes, que Doncre ne pouvait accepter, ayant une clientèle plus fortunée. Le Musée d'Arras montre de Turlure une scène d'intérieur comprenant six personnages. On pourrait l'appeler : *Une lecture en famille*. Le personnage principal, un bourgeois en costume de l'Empire, est assis devant une table et paraît être le père d'une jeune fille occupée à composer sur un pupitre d'imprimerie; deux serviteurs figurent dans le tableau et paraissent écouter la conversation. Ce curieux morceau est daté de 1809.

Louis Boilly, le futur peintre de genre le plus illustre de l'Empire, avait passé par Arras vers 1785, modelant des portraits nombreux, entre autres celui de Robespierre, jeune encore alors. Ce portrait, acheté il y a quelques années, à Arras, par le Musée

de la ville de Paris, dénote chez Boilly une première manière de jeunesse bien différente et inférieure à la brillante et si correcte facture qu'il devait pousser un peu plus tard à la perfection. C'est à Arras que Boilly se maria et qu'il amassa les premiers fonds qui lui permirent de gagner Paris.

Citons encore pour mémoire, dans ce siècle : Vidal, peintre de fleurs et de fruits, ayant travaillé également dans le Nord et dont le Musée de Lille offre une composition; Abel Bergaigne, petit-neveu du peintre d'histoire religieuse dont nous avons parlé[1]; Rossignon de Bapaume, habile auteur de paysages décoratifs, monochromes ou polychromes, exécutés sous l'Empire et la Restauration, répandus encore dans les anciens châteaux du pays.

Terminons enfin ce chapitre par trois noms de notre époque, fermant brillamment la liste des peintres arrageois à travers les âges. Alexandre-Théophile Demory, peintre et dessinateur, né à Arras le 22 mars 1802, mort dans cette ville le 4 février 1872, a laissé la réputation de bon peintre et d'habile restaurateur. On lui doit en ce genre la résurrection de plus d'une œuvre compromise, notamment de plusieurs bons tableaux de Doncre qu'il racheta à des possesseurs sans discernement qui les avaient laissés dépérir.

[1] Les descendants des Bergaigne ne sont guère plus heureux que nous sous le rapport des documents concernant leurs ancêtres. Voici, à cet égard, copie d'une lettre que M. Abel Bergaigne, membre de l'Institut, professeur de sanscrit, etc., mort l'an dernier, écrivait à M. Xavier Dourlens, d'Arras, en réponse à une demande de renseignements sur les peintres de son nom. Cette lettre, qui date de 1885, est fort vague, comme on en peut juger :

« Mon cher Xavier,

« Mon grand-père, Philibert Bergaigne, était né à Arras, ou en tout cas était « fils de parents déjà artésiens. Il a été peintre amateur; son père avait été « peintre de profession, ainsi que son grand-père. — Mon bisaïeul, à ce que « disait mon père, faisait tout ce qui concernait son état, *trumeaux, dessus de « portes, natures mortes* et *bergeries de son siècle*, c'est-à-dire du dix-huitième « siècle.

« Mon trisaïeul avait fait, paraît-il, des tableaux d'église d'une certaine impor- « tance : c'était lui qui était venu le premier de la famille s'établir à Arras. Il « venait, je crois, d'Anvers, bien que notre nom ait une forme parfaitement « française, ou tout au moins wallonne. — Mon grand-père a dû naître vers 1760. « Mon trisaïeul devait donc être né à la fin du dix-septième siècle ou au com- « mencement du dix-huitième, et si, comme je crois l'avoir entendu dire, un « Bergaigne a fréquenté l'atelier de Rubens (mort en 1640), ce n'est vraisembla- « blement pas encore celui-là... etc. » (Document communiqué par M. Tricart.)

Ses toiles du Musée rappellent son talent et recommandent encore sa mémoire à ses concitoyens, à qui il rendit des services dans la place de professeur de dessin aux écoles académiques, obtenue par lui au concours en 1825.

Disons à ce propos que, malgré l'absorption au profit de Paris de toutes les capacités artistiques naissantes, les cours des écoles de dessin à Arras sont fort suivis. Au dernier recensement de 1873, le dessin de figures comptait 120 élèves, le dessin linéaire 90, l'école de géométrie appliquée aux arts et métiers 50. (*Dictionnaire archéologique du Pas-de-Calais,* I, 90.)

Le paysage de A. Demory, *Effet d'automne,* placé au Musée, est finement traité et offre une belle imitation de la nature. Entre temps, le Musée de peinture venait de s'organiser. Il date de 1825. Parmi les peintures à caractère local de l'époque, je signalerai dans la salle récemment inaugurée un *Charles X priant dans la cathédrale,* ébauche assez jolie de couleur, demeurée anonyme, mais qu'on peut attribuer à un peintre arrageois. L'ancien comte d'Artois, alors le roi Charles X, était venu en 1827 inaugurer la nouvelle cathédrale : le croquis semble avoir été pris sur le vif, et il serait intéressant de retrouver le nom du peintre ; malheureusement il n'existe aucune indication nulle part sur ce point. En 1831, la ville acheta la partie occidentale de l'abbaye de Saint-Vaast, où de vastes galeries pareilles à celles de la Bibliothèque, qui n'a pas eu à changer de destination depuis la fin du dix-huitième siècle, époque de son installation sous les moines, furent facilement aménagées pour recevoir ses collections.

En 1833, l'occasion d'une exposition à Arras des produits des arts et industries permit d'augmenter le Musée par des acquisitions auxquelles s'ajoutèrent des dons généreux. Le Musée d'Arras est un des plus importants de province. Il renferme, à côté d'œuvres modernes nombreuses, plusieurs tableaux anciens et curieux. Un d'eux, assez plein de repeints d'ailleurs, *Une mise au tombeau,* a été catalogué assez légèrement au nom de Vermeyen, sur de simples conjectures[1]. Parmi les modernes, il nous convient pour terminer, après avoir accordé un souvenir à Daverdoing Charles, né en 1813,

[1] Lire l'exposé de ces conjectures dans l'article de M. Hymans, *Bulletin des Commissions royales,* 22e année, 1 vol. in-12, Bruxelles, Muquart, 1883.

élève de Gros et portraitiste consciencieux, de citer les œuvres de deux peintres arrageois : Henri-Constant Dutilleux et Gustave Colin.

Henri-Constant Dutilleux (1807-1865), originaire de Douai et élève d'Hersent, tint un atelier à Arras de 1830 à 1860, s'y fit estimer par son caractère et ses qualités techniques. Il cultiva à la fois le portrait et le paysage. Le Musée d'Arras offre aux visiteurs des spécimens de son talent dans ces deux genres. L'*Intérieur de forêt* qu'on y voit de lui notamment est d'une peinture large et bien décorative. M. H. Dutilleux a fondé à Arras une Société des Amis des Arts, toujours existante.

Le même artiste a formé en la personne de Gustave Colin, né à Arras le 11 juillet 1829, un peintre excellent. Le tableau daté de 1867 et signé G. Colin au Musée, intitulé : *la Barre de la Bidassoa*, est en effet un chef-d'œuvre. La vérité des effets de la mer dans ses vagues écumeuses, rendue avec franchise et fermeté sans lourdeur, arrête les regards. C'est dramatique et puissant. Ajoutons que les plans dans ce morceau sont bien observés, et que tout y indique une réelle connaissance de l'art. Nous ne pouvions mieux clore ce glorieux relevé des peintres locaux, qui tiendra désormais une place importante dans les Annales artistiques de la vieille cité, que par l'éloge d'une œuvre aussi vraie d'allure et de mouvement, qualités dont se réclame à bon droit le courant moderne, si émancipé souvent dans ses tendances et sa facture, si large et si novateur tout ensemble, mais parfois aussi quelque peu téméraire et ayant le tort, comme la foule, de trop se laisser séduire par les appâts de la liberté. La liberté en art est assurément une belle chose, mais la règle, frein salutaire, n'en constitue pas moins un élément dont l'observance a produit les grandes écoles historiques.

Paul Marmottan,
Membre correspondant du Comité historique du Nord.

VI

NOTICE

SUR

JEHAN DU VIVIER

ORFÈVRE ET VALET DE CHAMBRE DU ROI CHARLES VI.

Duvivier, ou *du Vivier,* et *de Vivier,* comme on l'écrivait très anciennement, est un nom qu'on rencontre en France dans plusieurs provinces, dès le quatorzième siècle.

Il y eut des *du Vivier,* nobles et roturiers, dans l'Ile-de-France, en Languedoc, en Dauphiné, en Normandie, dans le nord de la France et les Pays-Bas, où ce nom est très répandu.

A l'origine des noms de famille, ce nom dut être donné aux pêcheurs et mariniers, le mot *vivier,* aux premiers temps de la langue, signifiant un réservoir à poissons.

Un vivier était le plus souvent un bassin, entouré de clôtures, dans lequel on nourrissait des poissons. Il y a encore en France, en divers pays, de ces sortes de remises. Le sol romain en était couvert; ce qui fit dire à Cicéron que les grands se croyaient les plus heureux des hommes lorsque dans leurs viviers ils possédaient un mulet ou une barbue de mer qui prenait la nourriture dans leurs mains. Le château royal du Vivier, en Seine-et-Marne, où le médecin de Charles VI inventa, dit-on, les cartes à jouer, tire, sans nul doute, son nom d'un réservoir à poissons. Il y eut aussi à Paris la Sainte-Chapelle du Vivier, qui avait la même origine.

A l'une des familles du Vivier, fixées en partie dès le quatorzième siècle dans l'Ile-de-France, appartenait Jehan du Vivier, qui fut orfèvre et varlet de chambre du roi Charles VI.

Nous avons retrouvé de lui, au Cabinet des titres, cinq pièces inédites que nous reproduisons ici en entier :

Saichent tuit[1] que je Jehan du Viuier, orfeure et varlet de

[1] *Tous.* — « Ce sont souvent *tuit* li plus or. » LA CURNE-SAINTE-PALAYE. MONTEIL, dans ses *Notes sur le quatorzième siècle,* a dit : « J'ai un très grand

chambre du Roy nres (*nostre seigneur*), confesse auoir eu et receu de Jaques Hemon, Genal Receueur des Aides orden. pour la guerre, la some de sept vins sept liur, quinze souls tourn. (*ois*), qui deue mestoit par le Roy nres., de reste de la some de quat. cens trois francs et demi, en quoi le Roy nre dit seignr mestoit tenue pour une cainture dor double, ferru a deux costes, a colliers de cosses de l'ordre du Roy, pesent quat. mars, cinq onces, dix sept esterlins royaulx dor, par moy fee, baillie et deliuree au Roy ne dit seignr, si come contenu est en certaines lres royaulx de mad. Donne le second jour de mars lan mil ccc iiij^{xx} et huit, de laquelle some de vii^{xx} vij l. xv s. t. dessdis je me tiens pour bn (*bien*) paie, content et satisfait, et en quitte le Roy nre dit seignr, le dit Receueur et tous auts, a qui quittance en puet et doit appartenir. Tesmoing mon seel et seing manuel mis a ceste quittance le ixe jour daoust lan mil ccciiij^{xx} et dix.

(*Signé :*) VIVIER.

(*En regard de la signature un sceau avec cette légende :* SEEL JEHAN DV VIVIER.)

*
* *

Saichent tuit que Jehan du Vivier, orfeure et varlet de chambre du Roy, nres., confesse auoir eu et receu de Jehan Poulain, garde des finances de monseigneur le duc de touraine, la some de quinze cens soixante dix sept frans, trois sols, neuf deniers tons (*tournois*), que deubs mestoient pour auoir fait de mon dit mestier certain. besoignes contenues plus aplains en un rolle et mandemt de mon dit seigneur, sur ce fait. Donn. a Par (*is*), xvii doctobre ccciiij^{xx}, x der. passé, lesquelles jay liurees par l'ordonnance et comande dudit seign. De laquelle soe de xv^{c} lxxvij l. iij s. ix d. t., je me tieng po contant et en quicte mon dit s^{r} le dit Poulain et tous autres. Donné soubs mon seel le der. jour de decembre l'an mil ccciiij^{xx} et x dessus dit.

(*Signé :*) VIVIER.
(*Sceau.*)

nombre de quittances de ce temps. La forme la plus commune est celle qui commence par *Saichent tuit.* »

Loys, fils de Roy de France, duc de Touraine, Comte de Valois et de Beaumont, feuz ordonné, pour le fait de nos comptes, comme pour certaines les despenses dessoubzes que ordonné avons faire par Jehan du Vivier, orfevre et varlet de chambre de mons. le Roy, Jehan Poulain, garde de nos finances, et par commandement exprès ledit poulain, dix marcs d'or fin, qui valent à trois ou sont de lxxj frans, dix sous tourn. le marc, la somme de dix cens soixante cinq frans, dix sous tourn., il nous plest et vous mandons q. sans nuyre contredit ou refus, en rapportant vos pates, avec recognoissance sur ce dudit orfevre des dis dix marcs d'or, vous les allouez es comptes dudit Poulain et rabatez de sa recepte, ainsy comme il appartendra, non obstant ordonnances quelconques, mandemans ou defenses contraires. Donné a Paris ce xxij^e jour d'avrist lan de grace mil ccc lxj^xx et onze.

Par monseigneur le Duc.

Dupuys.

***

Je Jehan du Vivier, orfevre et varlet de chambre du Roy nrs. Certifie a tous à qui il appartendra que j'ay eu et receu de Jehan Poulain, garde des finances de Mons. le Duc de Touraine, dix marcs d'or fin, au prix le marc de lxxj frans et demy, valent six cens soixante cinq francs dix sols t., les quelx x. marcs d'or, mon dit seigneur m'ont ordonné audit Poulain, mesme bailler pour en faire une cyne d'argent d'or, l'chappeau d'or, une dague mance d'or en plus aulx joyaux, comme il est appa p. ses lres sur ce fées. Donné a Paris xxvi. d'avrist de ce présent. En tesmoing de ce j'ay seelé de mon seel ces pates le xve jour de septembre lan mil ccc lxj^xx et onze.

(Scellé.)

***

Loys, fils de Roy de France, Duc de Touraine, Comte de Valois et de Beaumont, A nos cuers et feaulx les Gens comptes a Paulion de nos comptes. Salut. Il nous plaist et voulons que la somme de huit vins dix neuf francs, quinze sols tourn., laquelle nous avons ordonné estre baillée a Jehan de Vivier, orfevre et varlet de chambre de Mons. le Roy, par me, aux (autre) varlet de chambre, Jehan Poulain, comis de p. nous à recevoir et garder les deniers

de nos finances pour en fare certain besoign que enchaig lui auons a faire auec un chappel dor que baillie auons audit orfeure, pes xii onces vi esterlins po ycelui despecier et emploier en certaine besoigne de son dit mestier, vous, sans aucun contredit, aloez plainemt la dte some de viij^{xx} xix l. xv s. t. es comptes du dit Poulain et rabatez de sa recepte p. tout ou il apptiendra, par rapportant ces pntes auecques quitt. du dit Jehan du Viuier, non obstant ordonn, mandems ou deffenses ad ce contraires. Donne a Paris le xve jour de mars, l'an de grace mil ccc iiij^{xx} et onze.

Par monseigneur le Duc,

THIERRY.

M. L. Douët d'Arcq a relevé dans les *Comptes de l'argenterie des rois de France* [1] les mentions suivantes concernant ce même Jehan du Vivier :

A Jehan du Vivier, orfevre et varlet de chambre du Roy, nostre sire, pour deniers à li paiez, qui deubz lui estoient pour argent doré et façon de xv mos de lettres tailliées, qui dient ESPERANCE; c'est assavoir, les IX lettres, la moitié blanches et dorées, et les autres lettres bleues, pour faire et atacher ensemble par manière de broderie en une ceinture qui est assise sur une houppellande courte de chamois, par Estienne Bièvre, dit le Hongre, brodeur, pour monseigneur le duc de Thouraine. Pour ce, pour chascun mot d'argent, argent, or et façon, avec l'émail, 15^{s} p., valent pour tout . . . . . 11^{l} 15^{s} p. [2].

A Jehan du Vivier..., pour deniers à lui paiez, qui deubz lui estoient, pour les parties qui ensuivent : c'est assavoir, pour la garnison d'argent doré fin vermeil de deux cousteaulx, l'un pour le Roy et l'autre pour monseigneur le duc de Thouraine, faictes en façon de plumes entrelacées, délivrez devers lesdiz seigneurs, le xij^{e} jour de janvier ccc iiij^{xx} et vj. Pour argent dorer et façon . . . . . 64^{s} p.

A lui, pour avoir fait et forgié un eaubenoistier et espargès d'argent doré pour la chapelle du Roy nostre sire, délivré le ve jour de mars, iiij^{xx} et vj, pesant iiij marcs vj onces, xvj esterlins,

[1] *Nouveau recueil* (à Vivier). Paris, 1874, in-8°. (Société de l'histoire de France.)

[2] Comptes de l'année 1387. En marge de cet article est écrit : *In debitis*.

au prix de 6[l] 16[s] p. le marc, valent 32[l] 19[s] 2[d] ob. p. Lequel a esté fait d'un viez eaubenoistier, receu par ledit orfevre, de messire Clément, premier chappellain du Roy nostre sire, pesant v mars, j once, xvij esterlins d'argent, dont il chiet pour soudures et déchet, ij onces, x esterlins, demeure iiij mars, vij onces esterlins, à 4[l] 16[s] p. le marc, valent 22[l] 12[s] p. Ainsi demeure pour argent et façon dudit nuef eaubenoistier et espargès . . . 9[l] 7[s] 2[d] ob. p.

A lui, pour la garnison d'argent doré fin vermeil de deux cousteaulx, l'un pour le Roy, et l'autre pour monseigneur le duc de Thouraine, faictes en manière de plumes entrelacées, délivrées le vj[e] jour d'avril, veille de Pasques. Pour argent, dorer et façon . . . . . 64[s] p.

A lui, pour la garnison d'argent doré fin vermeil de deux autres cousteaulx, faicte en manière de plumes entrelacées, pour les ditz seigneurs, délivré le xj[e] jour de may, ccc iiij[xx] et vij. Pour ce, pour argent, dorer et façon . . . . . 4[l] p.

A lui pour avoir fait et forgé les garnisons d'argent doré fin vermeil de deux autres cousteaulx et d'une dague, faictes en ladicte devise de plumes entrelacées pour lesdiz seigneurs, délivrées le xij[e] jour dudit mois de may : pour la garnison desdits deux cousteaulx, 4[l] p. ; et pour la garnison de ladicte dague, 24[s] p. Pour tout . . . . . 104[s] p.

A lui, pour la garnison d'argent doré, fin vermeil, de deux grans cousteaulx appelés *taillebois,* l'un à plumes entrelacées et ennelés pendans, et l'autre à genestes[1], pour les diz seigneurs, délivrée le xxij[e] jour dudit mois de may. Pour ce, pour argent, dorer et façon . . . . . 64[s] p.

A lui pour avoir fait et forgé les garnisons d'argent doré, fin vermeil, de cinq cousteaux appelés *taillebois,* pour les diz seigneurs, délivrés devers les ditz seigneurs le derrenier jour de juillet ccc iiij[xx] et vij, pesans vij onces, x esterlins, au pris de 12[l] 16[s] p. pour marc, valent pour argent, dorer et façon. Pour tout. 12[l] p.

[1] Le *genest* était une des devises héraldiques de Charles VI. Ce mot est souvent employé dans les comptes royaux du temps. On y lit, en différents endroits : « Petites branches de genestes de vert, cousues de rouge ; — cosses de geneste d'or. » — Nous lisons dans un *Abrégé chronologique* écrit en 1764 (manuscrit de notre bibliothèque) : « On a découvert que la bruyère ou le genêt ordinaire, qu'on a regardé jusqu'à présent comme plantes inutiles, peuvent servir dans les tanneries aux mêmes usages et avec le même succès que l'écorce de chêne. »

A lui, pour la garnison d'argent doré fin vermeil de quatre grans cousteaulx appelez *taillebois*, pour le Roy nostre sire, délivrée le viij^e jour de juing, ccc iiij^xx et vij, pesant v onces, xviij esterlins d'argent doré, au pris 12^l 16^s p. le marc, valent, pour argent, dorer et façon, 9^l 12^s p. Pour tout, ès dictes parties, audit Jehan du Vivier . . . . . 49^l 15^s 2^d obole parisis [1].

Joyaulx d'or et d'argent, pour le Roy nostre sire, pour madame la Royne et pour monseigneur le duc de Thouraine, baillés et délivrés par le temps de ce compte.

A Jehan du Vivier, orfèvre et varlet de chambre du Roy nostre sire, pour deniers à lui paiez, qui deubz lui estoient pour les parties qui ensuivent : C'est assavoir, pour avoir fait et forgé une verge d'or fin et d'argent blanc, partie pour deux moitiez, l'une moitié d'or, et l'autre d'argent n'est, esmaillée par dedens à lettres blanches et par dehors à K et à E entrelaciez tout autour dudit annel. Délivré devers la Royne, le xij^e jour de janvier ccc iiij^xx et vj. Pour ce, or, argent et façon dudit annel. Pour tout. . . . . 6^l 8^s p.

A lui, pour avoir fait et forgié une autre verge d'or fin pour ladicte madame la Royne, en laquelle il a mis un dyamant de son Inventoire, fait et mis en ladicte verge en façon d'un œul et dedens est esmaillie le mot de la Royne deux fois, et dehors est esmaillié à K et à E tout plain. Delivré devers ladicte dame, le xvj^e jour du mois de janvier ccc iiij^xx et vj. Pour ce, pour l'or mis en ladicte verge 32^s p., et pour la façon d'icelle 64^s p. Pour tout. 4^l 16^s p.

Audict Jehan du Vivier, pour avoir fait et forgié une ceincture d'or en façon de losanges et de genestes, la moitié de haulte taille et l'autre néellée, en laquelle il a fait xxij clos et iiij barres d'or à ceindre, avec blouque et mordant pour le Roy nostre sire, délivrée le derrenier jour d'avril ccc iiij^xx et vij, pesant l'or de ladicte ceincture, en ce compris le déchiet et sans le tixu, vj onces, xxiij esterlins à 44^l 16^s p. le marc, valent 38^l 12^s p. Et pour la façon d'icelle ceinture et néeller, 17^l 12^s p. Pour tout 56^l 4^s p. De ce, receu par ledict orfèvre, le xviij^e jour dudict mois, en l'or d'une vieille ceincture du Roy, néellée, à annelès, pesant, rabatu le déchet, j marc, j once, iij esterlins d'or, à 44^l 16^s p. le marc, valent

[1] En marge est écrit : *In debitis.*

51[l] 4[s] p. Ainsi demeure pour l'or et façon de ladicte ceincture . . . . . 100[s] p.

A lui, pour avoir fait et forgié une petite blouque, mordant et trois barres d'or à ceindre, pour faire un chappel pour le Roy nostre sire, et à li délivré le vij[e] jour de may, pesant, en ce comprins le déchiet, ix esterlins, obole d'or, qui valent 53[s] 4[d] ob. p., et pour la façon de ladicte besoingne 36[s] p. Pour tout, 4[l] 9[s] 4[d] ob. De ce receu par ledit orfevre, en iij clox de la ceincture d'or à losanges dudit seigneur pesans xj esterlins d'or, valent 61[s] 4[d] ob. p. Ainsi demeure, pour l'or et façon desdictes blouque, mordant et barres d'or . . . . . 28[s] p.

A lui, pour avoir refait et mis à point une croix d'embre garnie d'or, pour madame la Royne, laquelle estoit rompue en deux pièces, ycelle avoir sarty et reffaict, pour ix esterlins d'or en ce mis, 51[s] p. et pour la façon de ladicte besoingne et de la assembler, délivrée devers ladicte dame le viij[e] jour de juing, ccc iiij[xx] et vij, 48[l] p. Pour tout . . . . . 4[l] 19[s] p.

A lui, pour avoir rappareillée et mis à point un fermail d'or à tout une teste de balaiz [1], que monseigneur de Berry donna au Roy et pour avoir fait en yceulx nouveaulx castrons, et avoir rivé toute la pierrerie, ressoudé et mis à point. Pour ce, pour croissance d'or mis par ledict orfèvre et façon, pour le tout . . . 4[l] p.

Au dit Jehan du Vivier, pour avoir fait et forgié iij anneaux d'or pour monseigneur le duc de Thouraine. C'est assavoir les deulx anneaulx, chascun garny d'un fin rubis, mis plantif en bisel, dont les verges sont néellées, et le tiers annel d'or esmaillé de blanc. Lequel tiers annel est garny d'une esmeraude. Lesquels ont esté faiz et forgiez de viij viez anneaulx. Pour croissance d'or mis en yceulx anneaulx, 26[s] p., et pour peine, sallaire et façon d'iceulx anneaulx, pour chascun 48[s] p., valent 7[l] 4[s] p. Délivrés devers ledit seigneur le viij[e] jour de juing, ccc iiij[xx] et vij. Pour tout . . . . . 8[l] 10[s] p.

A lui, pour avoir fait et forgié iij autres anneaulx d'or fin pour ledit monseigneur de Thouraine : C'est assavoir, l'un d'iceulx garny de iij petits dyamans, et la verge de l'annel néellée tout autour. Et l'autre annel d'or garny de un diamant, et la verge de l'annel

[1] C'est-à-dire une petite tête sculptée dans un rubis balais.

esmailliée de rouge cler tout autour. Et le tiers annel, garny d'un autre dyamant, esmaillié de blanc tout autour. Lesquelz anneaulx ont esté faiz et forgiez de iij autres viez anneaulx d'or. Pour ce, pour croissance de l'or mis en yceulx par ledit orfèvre, 16^{s} p. Et pour façon, paine et sallaire des diz iij anneaulx, faiz de grant peine 9^{l} 16^{s} p. Délivrés devers ledit seigneur, le VIIIe jour de juing. Pour tout. . . . . 10^{l} 12^{s} p.

A lui, pour avoir remis et assis la ferreure d'une petite ceincture d'or pour monseigneur le duc de Thouraine, sur un autre tixu nuef de soye noire, où il a reffaict autres poinctes aux barres, où il a mis, en river et mettre à point, j esterlin, obole d'or, qui vault 7^{s} 8^{d} ob. p. Item pour paine, sallaire et façon, 16^{s} p. Et pour le tixu de soye noire, 20^{s} p. Délivré devers ledit seigneur, le derrenier jour dudit mois de juing. Pour tout. . . . . 43^{s} 4^{d} ob. p.

A lui, pour avoir rappareilliée et mise à point la ceincture d'or à boutons rons et à ennelés d'or et d'argent blanc pour ledit monseigneur de Thouraine. En laquelle il a fait deux annelés doubles, et un tuyau d'or à ceindre, et pour avoir ressoudé et reffait la blouque et le mordant d'icelle ceincture qui estaient rompuz en quatre pièces, ycelle avoir ressoudée et reburnie et rassise sur le tixu comme toute nuefve. Pour ce, pour croissance d'or mise par ledit orfèvre en ycelle ceinture, xvj esterlins, obole d'or, qui valent 4^{l} 12^{s} 4^{d} p. Et pour la façon d'icelle ceincture, et pour avoir houssé le tixu par dedans de satin nuef, pour ce, 4^{l} 16^{s} p. Pour tout. . . . . 9^{l} 8^{s} 4^{d} p. [1].

. . . . . 57^{l} 4^{s} 8^{d} ob. p.

Summa per se. . . . . 57^{l} 4^{s} 8^{d} ob. parisis.

A Jehan du Vivier, orfèvre et varlet de chambre du Roy nostre sire, pour deniers à lui paiez, qui deubz lui estoient pour avoir burny, nectoié, redrecié et mis à point une croix d'or de la chappelle dudit seigneur. Par quittance de li, donnée le... jour de [2]... ccc iiij^{xx} et vij. . . . . 32^{s} p. [3].

A Jehan du Vivier, orfevre et varlet de chambre du Roy nostre sire, pour deniers à lui deubz pour toutes les parties d'orfevrerie

[1] En marge est écrit : *In debitis.*
[2] Les dates sont restées en blanc.
[3] Il est écrit en marge : *In debitis.*

par lui faictes et délivrées à ce terme. C'est assavoir pour argent, dorer et façon de xv mos de lettres tailliées qui dient ESPÉRANCE, c'est assavoir les IX lettres, la moitié blanche et les autres bleues, pour mettre et attacher ensemble par manière de broderie en une ceincture qui est assise sur une houppelande courte de chamois, pour mons. le duc de Thouraine. Pour argent, or et façon de chascun mot avec l'esmail, valent 15ˢ p. . . . . 11ˡ 15ˢ p.

Item, pour la garnison d'argent doré fin vermeil de deulx cousteaulx, l'un pour le Roy, et l'autre pour mons. de Thouraine, faictes en façon de plumes entrelacées. Délivrées le xij de janvier, ccc iiijˣˣ et vj. Pour ce, pour argent, dorer et façon. . . . 64ˢ p.

Item, pour avoir fait et forgié un eaubenoistier d'argent doré pour la chapelle du Roy nostre sire, délivré le Vᵉ jour de mars ensuivant, pesant 4 marcs, 6 onces, 16 esterlins, au pris de 6ˡ 16ˢ p. le marc, valent 32ˡ 19ˢ 2ᵈ obole. Lequel a esté fait d'un viez eaubenoistier receu par ledit orfèvre de messire Clément, premier chappelain du Roy nostre sire, pesant 7 marcs, 1 once, 17 esterlins d'argent. Dont il chiet pour soudures et déchiet 2 onces, 10 esterlins, demeure 4 marcs, 7 onces, 7 esterlins, à 4ˡ 16ˢ p. le marc, valent. . . . . 23ˡ 12ˢ p.

Ainsi demeure pour argent et façon dudit eaubenoistier et espergès, 9ˡ 7ˢ 2ᵈ obole parisis.

Item, pour la garnison d'argent doré d'or fin vermeil de deux cousteaulx, l'un pour le Roy, et l'autre pour mons. de Thouraine, faicte en manière de plumes entrelacées, délivrée le vjᵉ jour avril ccc iiijˣˣ et xj, veille de Pasques. Pour ce, pour argent, dorer et façon. . . . . 64ˢ p.

Item, pour la garnison d'argent doré fin vermeil de deux cousteaulx, faicte en manière de plumes entrelacées, pour les diz seigneurs. Pour ce, pour argent, dorer et façon . . . . . 4ˡ p.

Item, pour avoir fait et forgié les garnisons d'argent doré fin vermeil de deux autres cousteaulx et d'une dague, faicte en ladicte devise de plumes entrelacées, pour les diz seigneurs, délivrées le xijᵉ jour dudit mois de may, pour la garnison des diz deux cousteaulx 4ˡ p., et pour la garnison de la dicte dague, 24ˢ p. Pour tout. . . . . 104ˢ p.

Item, pour la garnison d'argent doré fin vermeil de deux grans cousteaulx appelez *taillebois*, l'une à plumes entrelacées et à

annelès pendans, et l'autre à genestes, pour les diz seigneurs, délivrés le xxij^e jour dudit mois de may. Pour ce, pour argent, dorer et façon. . . . . 64^s p.

Item, pour avoir fait et forgié la garnison d'argent doré fin vermeil de v cousteaulx appelez *taillebois,* pour les diz seigneurs, le derrenier jour de juillet, pesant 7 onces, 10 esterlins, au pris de 12^l 16^s p. pour marc. Pour argent, dorer et façon, valent 12^l p.

Item, pour la garnison d'argent doré fin vermeil de iiij grans cousteaulx appelez *taillebois* pour le Roy nostre sire, délivrés le viij^e jour de juing, ccc iiij^xx et vij, pesant 5 onces, 18 esterlins d'argent doré, au pris de 12^l 16^s p. le marc. Pour argent, dorer et façon . . . . . 9^l 12^s p.

Item, pour avoir burny et nectoyé, redrécié et mis à point une croix d'or de la chappelle du Roy notre sire, et en ycelle avoir mis deux clous d'or. Pour ce, pour or et façon. . . . . 32^s p.

Pour ce, pour toutes les dictes parties. 63^l 2^s 2^d obole parisis.

Audit Jehan du Vivier, pour deniers à lui deubx pour toutes les parties des Joyaulx d'or et d'argent par lui faiz et livrez à ce terme, tant pour le Roy nostre dit seigneur, pour madame la Royne, comme pour nous, le duc de Thouraine et autres, à ce terme, ycelles parties contenues et escriptes cy devant ou chappitre de joyaulx d'or et d'argent, en la despence de ce présent compte. Pour tout. . . . . 57^l 4^s 8^d ob. par.

Telles sont les mentions qu'on trouve dans les comptes [1] de Guillaume Brunel pour le terme de la Saint-Jean 1387.

On aura remarqué qu'il y est surtout question de *lettres taillées,* formant le mot *Espérance.*

Les mêmes comptes nous fournissent, à ce sujet, cette autre mention intéressante :

A Robert de Varennes, brodeur, armeurier et varlet de chambre du Roy nostre sire, pour deniers à lui paies, qui deubs lui estoient, pour les parties de broderie qui ensuivent : C'est assavoir, pour la

[1] Dans le Compte de Guillaume Brunel pour l'an 1387, il est parlé de draps rayés, « pour faire bureaux pour servir le Roy en salle », qu'on faisait venir de Saint-Trond (*Ceinteron*), au pays de Liège.

broderie faicte par lui sur deux longues houppellandes de satin vermeil en graine, l'une pour le Roy nostredit seigneur, et l'autre pour monseigneur le duc de Thouraine. En chascune desquelles a bâtons doubles appelez *copeis,* faiz au travers d'icelles houppelandes, haut du long et au travers des manches, entre lesquelz bastons sont faictes de broderie, ceintures et lettres qui dient ESPÉRANCE, et plumes aux bous, avecques annelès faiz de broderie de fil d'or et d'argent de Chypre, et fleurettes de mars semés parmy. Toute ladicte broderie faicte d'or et d'argent de Chypre, et de plusieurs soyes...

Enfin Jal[1] a trouvé dans un autre compte[2] cette mention applicable à un reliquaire, ou coffret bénit, que le roi Charles VI offrit à sa femme, Isabelle de Bavière, pour ses étrennes, le 1er mars[3] 1389 :

A Jehan Du Vivier, orfèvre et varlet de chambre du Roy nres, pour avoir rapp(ar)eillié et mis à point un petit jouet d'or[4] fermant à charnières, ouquel a dedans le sépulcre de nres seigneur dun costé et de lautre costé limage de nre Notre-Dame tenant son enfant, tout d'or enlevé et esmaillié de blanc, garni de balais, desmeraudes et de perles de compte, et par dehors garny de perles de compte autour, et en lun des costés un miroir, et de laut(re) p(ar)t, lymage de nre Dame, esmaillée de rouge cler[5]; et en ycellui jouet ledit orfe(vre) a mis deux grosses perles de compte d'achat, pour ce xxiiij s. p. et y cellui redrecie, reburny et mis à point les charniè(re)s, lequel jouet le Roy nres envoya de Languedoc à la Royne, le premier jour de l'an mil ccciiij^xx et IX, derrenier passé, pour paine, sallaire et facon vi s. p., pour tout xxx s. p.

[1] *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* au mot *Étrennes.* Le nom de Jehan du Vivier a été omis à la table de cet ouvrage.

[2] Archives nationales, Comptes de la maison du Roy, KK 21, fol. 90.

[3] Les années commençaient alors à Pâques.

[4] *Or* et non *os,* comme le porte le *Dictionnaire,* qui renferme beaucoup d'erreurs de ce genre. Nous rectifions et complétons ce texte d'après le manuscrit.

[5] Jal met ici *sic.* — *Rouge clère* est une expression qu'on rencontre souvent dans les comptes du temps, et qui n'avait pas besoin d'être expliquée. M. le baron Ch. de Davillier, dans ses *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la Renaissance* (Paris, 1879, in-4°), dit ceci, p. 138 : « Le *rouge clair* ou *incarnat translucide* a été souvent employé par les émailleurs espagnols. » C'est l'*écarlate rosée* des comptes de Charles VI. Le même auteur dit encore : « Des argenteros de Paris » et même des Flandres allèrent, au quinzième siècle, travailler à Madrid pour la cour d'Espagne.

pour ce pour toutes les dēs parties, par quittance dudit Jehan donn le derr jour de juillet l'an mil ccciiij^{xx} et dix, xlij s. p.

D'autres mentions[1] existent dans le même document sur Jehan du Vivier; nous les reproduisons ci-après :

A Jehan du Vivier,... pour un couves d'argent dorez et esmailliez des armes de France, et pour xiiij boutones de soye achèt(ées) de luy le xiij^{e} jour daoust l'an mil ccciiij^{xx} et dix et delivrez p. deu(er)s le Roy nrēs pour ses estreines, au pris de xiiij s. p. la pièce, valent iiij^{l} xviij s. p., pour ce par lettre de recongnoissance dudit Jehan donnée le xxe jour de aoust, l'an mil ccciiij^{xx} et dix, pour tout iiij l. xviij s. p.

A Jehan du Vivier..., pour v douzaines de vervelles[2] d'argent dorées et esmailliées aux armes de France, achet(ées) de lui le xxvij^{e} jour de septembre ccciiij^{xx} et dix et delivre a mess(ire) Engueran de Laigny, chler, maist(re) fauconnier dudit seignr, pour les faucons, resp(re)uiers d'icellui seignr, au prix de xlviij s. p. la douzaine, valent xii l. p. Pour ce par quittance dedit Jehan donnée le iiij^{e} jour d'octobre lan mil ccciiij^{xx} et dix . . . . . xii l. p.

A Jehan du Vivier..., pour vi godes dargent dorez et esmailliez des armes de France, achet(és) de lui le xiiij^{e} jour doctobre lan mil cccc^{xxx} et dix et par lui delivrez pour les Jarsaux du Roy, nre dit seignr, au pris de xij s. p. la pièce, valent. . . . lxxij s. p.

A lui pour iiij gra(n)s vervelles d'argent doublés, qui font viij vervelles et iiij auts vervelles qui font pour tout une douzaine de vervelles d'argent dorees et esmaillees des armes de France, achet(és) de lui le dit jour les austouers du Roy, nre dit seignr, pour ce xlviij s. p., pour ce po tout par quittance dudit Jehan donnee le xxij^{e} jour doctobre lan mil ccciiij^{xx} et dix. . . . . vi l. p.

A Jehan du Vivier..., pour iiij xij^{nes} de vervelles d'argent dorees et esmaillees aux armes de France, achet de lui le xxix^{e} jour doctobre lan mil ccciiij^{xx} et dix pour les faucons du Roy nre dit seignr, au pris de xlviij s. p. la xij^{ne}, valent ix l. xij s. p.

[1] Au chapitre : *Orfairerie pour le Roy nostre sire, pour la Royne, pour mons. le duc de Thouraine, pour madame Isabel de France, et pour madame la duchesse de Touraine...*

[2] *Vervelle*, anneau rivé au pied d'un faucon. Ducange et La Curne-Sainte-Palaye.

A lui paiez p. sa quitt. donn. le viij^e jour de novebre lan mil ccciiij^xx et x, po ce. . . . . ix l. xii s. p.

A Jehan du Vivier...[1], pour avoir rapeilliée et mis à point un petit moulinet dor, garni de perles et de balais petits, pour lesbatement de ma dame Ysabel de France, duquel il a rassis et ressoude iiij perles, deux balais et un rubis et la broche dor du dit molinet, et par lui delivre le xxe jour de juillet lan mil ccciiij^xx et dix, pour ce pour paine, salaire et facon xij s. p.

A lui pour avoir rappeillie et mis a point un petit jouel... (*comme ci-dessus*).

A Jehan du Vivier..., pour avoir rappeillie et mis à point[2] la vis dor du gobelet du Roy, nres, ycelle ressoudu et mise à point et y cellui gobelet nettoyé et redrecie, ou il a mis iij estlins (esterlins) ob. dor qui valent xix s. v d. ob. p., et pour peine et sallaire xxiiij s. p., delivr(e) dev(er)s le dit seignr le iij^e jour daoust lan mil ccciiij^xx et dix, pour tout xliij s. vi d. p., po(ur) ce p. quittance donn le xxiij^e jour de Aoust, lan mil ccciiij^xx et dix. xliij s. vi d. p.

A Jehan du Vivier..., pour avoir fait et forgie deux petites cosses dor, une petite barre dor a ceindre, et une petite chayenne dor, par lui mis et assis en la ceinture feree et clouee de petites cosses dor tout du long, pour le Roy nres, pes(ant) le dit or par le dit orfevre delivre pour la dte cause viij eselins (esterlins) ob. dor, qui valent xliij s. p., et pour facon, paine et salaire du dit orfevre davoir fait et forgie les dtes cosses, barre et chayenne dor, xxviij s. p., pour tout délivré le xie jour daout ccciiij^xx et dix, lxxi s. p. po ce p. sa quitt. donn. le xxviij^e de Aoust lan mil ccciiij^xx et dix. . . . . lxxj s. p.

A Jehan du Vivier..., pour iiij^c vj petites cosses de genestes, doublees dargent dore et forgiees, en manie(re) de Y.A grigois, achet de lui le xiiij^e jour doctobre lan mil ccciiij^xx et dix et deliv(r)e à Jehan Manduit, tailleur des robes et varlet de chambre du Roy nre dit seignr, pour mettre et asseoir sur ij courtes houppelandes de veloux noir pour le dit seignr, et pour mons. le duc de Touraine. C'est assavoir y celles mett. en grosses houppes ou boutons

[1] Chapitre : *Joyaulx dor et dargent.*

[2] Ici, un *r* barré, qu'on trouve deux mots après. (Laris.) Les scribes du temps, écrivant à *main posée,* commettaient peu d'erreurs de transcription.

de drap blanc, noir et vermeil, pesans ycelles cosses j^{m} iij^{c} vii^{c} ob. dargent doré, au pris de xvj l. p. le marc, argent dorez et facon valent. . . . . xxiij l. p.

A lui pour v^{c} viij^{e} ob. de petis boullons dargent dorez desquelx les ij^{m} vi^{e} boullons font le marc, par lui fais et forgiez et y ceulx delivrez à Robert de Varennes, brodeur et varlet de chambre du Roy nre dit seignr, le xixe jour du dit mois dottobre, pour y ceulx mett., rasseoir sur la broderie des poingnes de deux petis pourpoins de satin pour le dit seignr et pour mons. le duc de Touraine, pour ce au ps de xvj l. p., le marc, argent dorez et facon valent . . . . . x l. xvj s. p.

A lui pour xviij fleurs de genestes dargent dorees pesans ii^{c} xv^{e} darge(n)t dore par lui fces et forgiees, et deliv. a Jaquet Mercade, pmier somelr (sommellier) de corps du Roy nres, pour y celles mett. et rasseoir en mani(er)e de broder(ie) sur ij courtes houppelandes de veloux noir pour ledit seignr et pour Mons. le duc de Touraine, ledit jour, au pris de xvj l. p. le marc argent dorez et façon valent pour tout . . . . . cxii s. p.

A lui pour avoir fait et forgié ix^{xx}iij fleurs dargent dore et ix^{xx}iij cosses doubles dargent dore fin vermeil, sces et forgiees en manie de cosses de genestes, en facon de Y. Y. grigois, pesans iiij^{m} j^{c} dargent, achet. de lui le xxij^{e} jour du dit mois doctobre et delivre à Estienne Breure, brodeur et varlet de chambre du Roy nres, pour y celles mettre et asseoir sur ij houppelandes de veloux noir, brodées a soulaux pour le dit seignr, et pour mons. le duc de Touraine, au pris de xvi l. p., le marc, arget dorez et facon valent xlix l. xij s. p., pour ce pour toutes les dtes pties, par quittance du dit Jehan donnee le xxiij^{e} jour de novembre lan mil cccliij^{xx} et dix, pour tout . . . . . iiij^{xx} ix l. p.

A Jehan du Vivier... ..., pour avoir rappeille et mis à point le chappel dor de la Royne, que lui donna picca la Royne blanche, du quel il a reffait les charni(er)es, et fait de son or ij perre dants charnies toute neufves, pour alongier le dit chappel, delivre devs la dte dame le xxixe jour doctobre lan mil cccliij^{xx} et dix, pour ce pour salaire, peine, or et facon, valent pour tout lxiiij s. p. A lui paiez par sa quittance donnee le xxiiij^{e} jour de no^{bre} lan mil cccliij^{xx} et dix, pour ce lxiiij s. p.

A Jehan du Vivier..., pour voir fait et forgié un petit reliquaire

dor pendant a une chayenne dor ou quel a de la vraye croix de Rodes et de pluss auts reliques pour mett̄ et port au col du dit seign, delivre devs lui le xij^e jour de novembre lan mil ccciiij^xx et dix, pour ce, pour une once xi est(er)lins dor que poise ledit reliquaire viij l. xvj s. p., et pour facon, paine et sallaire du dit orfevre davoir fait et forgie le dit reliquaire xx.l. p., po(ur) tout xviij l. xvj s. p. A lui paiez pour la quittance donnee le xiiij^e jour de decembre lan mil ccciiij^xx et dix, pour ce. . . . . xviij l. xvj s. p.

Les houppelandes auxquelles il a travaillé, les fleurs de genest, les bagues et autres joyaux de peu d'importance qu'il fit, souvent avec de vieilles matières, ont passé depuis longtemps au creuset du fondeur; mais nous avions espéré retrouver le reliquaire cité par Jal dans des inventaires postérieurs à 1389 : malheureusement nos recherches ont été infructueuses.

Ce reliquaire ne figure pas dans l'*Inventaire des joyaux de Louis, duc de Guyenne*[1], troisième fils de Charles VI et d'Isabelle de Bavière, à qui cette dernière aurait pu le donner, et qui fut, on le sait, un prince « grant despensier » pour sa chapelle privée et en « ymages grosses et grandes d'or et d'argent », ni dans l'*État des joyaux* d'Isabelle de France, autre enfant des mêmes souverains, qui fut mariée à Richard, roi d'Angleterre. Il est vrai que ce dernier inventaire est incomplet, comme le prouve cette formule finale : « Saichent tous que ce qui est ycy escript n'est pas tout ce qui doit appartenir a ladicte Royne, mès s'en fault tant, que ce serait fort de ce savoir nombres. »

Nous ne le voyons pas mentionné non plus dans l'*Inventaire des joyaux de la couronne*, en 1418, récolé en 1420, après le saccage des châteaux de Vincennes et de la Bastille.

Il y a bien dans cet Inventaire[2] de petits *joyellets* ou *jouelets*

[1] Publié par L. Pannier (Paris, 1873, in-8°). Le duc de Guyenne, né en 1397, dauphin de Viennois, fiancé en 1407 à Marguerite de Bourgogne, mourut le 18 décembre 1415. Sa mère, qui fut son exécutrice testamentaire, ordonna que les dernières volontés du duc seraient accomplies « de point en point ».

[2] Sur un total de 539 articles accusé par l'Inventaire de 1418, il en manquait 120 deux ans après.

L'article 35 de cet Inventaire porte : « La chemise de saint Louis, à laquelle il manque une manche, et une pièce de son mantel. »

A l'article 60, on lit : « Un vielz tableau noir de très vielle façon, sans or et sans argent, et y a plusieurs ymages. »

d'or, avec une Notre-Dame[1], mais le *jouel* décrit par Jal ne se rencontre point parmi eux.

M. le comte de Laborde, au cours de ses savantes recherches sur les ducs de Bourgogne[2], a rencontré aussi des mentions relatives à Jehan du Vivier, dans les registres de la chambre des comptes de Blois, qui mentionnent la fourniture faite de divers objets, notamment d'une ceinture d'or, pour Louis, duc de Touraine, aux années 1388 à 1396.

Mais, en même temps, les preuves citées par M. de Laborde nous révèlent l'existence d'un autre orfèvre du même nom, Huart du Vivier, marchand de joyaux, contemporain de Jehan, qu'on serait tenté de rattacher à la famille de ce dernier[3].

Suivant mandement du duc de Bourgogne, daté de Bruxelles le 19 février 1432, Huart Du Vivier (sans indication de domicile), « marchant de joyaulx », avait fourni à ce prince « un fermail d'or garny d'une fleur de dyamand, ung ruby et une bonne perle et deux chainettes pendans garnies de petites perles au bout d'en bas », qu'il donna à mons^r le damoiseau de Clèves, son neveu, pour ses étrennes.

Huart Duvivier fournit au même souverain « trois fermillets d'or, à perles, diamant et rubis, avec chainettes pour être donnés en étrennes à ses III petis enfans bastars; un annel d'or, garni d'un diamant à plusieurs pointes, destiné à demoiselle *Philippote*, bastarde de Bourgogne, pour ses étrennes; un autre annel d'or, garni d'un diamant plat à six côtés, pour son usage personnel; et repara, en outre, huit fermillets et une chaine d'or ».

D'après une autre mention, *Huart du Vivier*, dit ici « marchant de joyaux, demourant audit Bruges », fournit encore au duc de Bourgogne, en cette année 1432, des joyaux et vaisselle d'argent ci-après décrits : — Un collier d'or, garni de pierreries,

[1] Les reliquaires de Notre-Dame sont fréquents dans les vieux inventaires. — M. Leroux de Lincy a publié : *Recherches sur la grande confrérie Notre-Dame aux prêtres et bourgeois de la ville de Paris*. Paris, 1844, in-8°.

[2] *Les ducs de Bourgogne. Étude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le quinzième siecle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*. 1749.

[3] Archives de Lille : *Recette générale des ducs de Bourgogne*, cité par M. de Laborde. Seconde partie, t. Ier, p. 324-5.

destiné à Philippote, dont il vient d'être parlé, femme d'Antoine de Rochebaron, écuyer tranchant du duc; un bracelet d'or et un rubis, pour les noces du sieur de Croy; une aiguière et six gobelets donnés à un ambassadeur du marquis de Baude; six tasses d'argent données « au baptisement de l'enfant du sire de Versenare », que le duc avait fait tenir sur les fonts à la Haye. Huart Du Vivier fournit, enfin, au même, une aiguière et un gobelet d'argent doré, donnés par le duc à Cardinet de Crépin, son valet de chambre, le jour de ses noces; une demi-douzaine de tasses martelées et verrées, donnée « à ung chevalier d'Austeriche » que le duc détenait prisonnier « au chastel de Mortaigne pour aucunes choses »; un fermail d'or, très riche, garni de pierreries, un collier d'or richement ouvré, garni de pierreries, et un autre collier d'or très richement ouvré, destinés aussi à divers personnages.

De son côté, Mgr Dehaisnes[1], qui a exploré avec une rare persévérance et un grand savoir les anciennes archives de la région du nord de la France, a eu la bonne fortune de rencontrer aussi le nom de Jehan Du Vivier dans plusieurs comptes, où il figure, jusqu'en 1391, comme fournissant au duc de Bourgogne un annel d'or, une chape d'or, un gobelet d'or niellé, une aiguière d'or, divers joyaux et travaux de son métier, et comme ferrant trois clefs au coffret du scel de la ville de Courtrai; mais, en même temps aussi, Mgr Dehaines révélait l'existence en 1384 d'un *Hennequin du Vivier*, qualifié « orfèvre du Roi et du duc de Bourgogne », et en 1360, d'un *Renier dou Vivier*, receveur (particulier) du duc de Bourgogne. On trouverait certainement d'autres mentions du même genre, peut-être en grand nombre, dans les comptes des seigneurs des autres provinces de France; car, à n'en pas douter, Jehan du Vivier, qui paraît avoir été l'orfèvre en titre du roi Charles VI, n'a pas travaillé seulement pour la cour; le dépouillement qui se poursuit des archives départementales pourra seul les révéler.

Nous avons, en tout cas, groupé dans cette notice tout ce que l'on peut savoir, à ce jour, sur Jehan du Vivier.

D'où était originaire l'orfèvre de Charles VI? Aucun biographe

[1] *Histoire de l'Art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut.*

ne s'étant occupé de lui, on ne pourrait même pas faire des conjectures à cet égard, s'il ne restait de lui et de sa famille des documents qui remontent à 1173.

De l'ensemble de ces documents il résulte évidemment que Jean du Vivier est originaire de la sénéchaussée de Carcassonne, où sa famille posséda longtemps un fief noble avec haute justice, appelé Vivier, et que ses descendants ou les descendants de ses frère et sœurs sont venus ensuite, comme lui, à Paris, et y ont occupé sans interruption des emplois publics fort honorables, ou sont allés dans les provinces remplir des offices lucratifs.

Dès 1430, — règne de Charles VII, — Pierre Fradet, licencié en lois, garde du scel de la prévôté de Bourges, constatait que par lettres patentes du 4 août de la même année, Pierre du Vivier, escuier, seigneur du Vivier, avait été pourvu de l'office de capitaine et châtelain d'un château royal en la sénéchaussée de Carcassonne, en remplacement, par résignation, de Jehan Ramon de Brisson, seigneur dudit Brisson.

En 1475, Richard du Vivier, écuyer, était aussi pourvu d'un office important.

En cette année, un autre Pierre du Vivier, bachelier en lois, fut nommé conseiller extraordinaire au Trésor en attendant la première vacance; il fut pourvu, par la suite, de cet office, car il existe de lui plusieurs quittances qu'il donna en cette qualité.

Dès ce moment les du Vivier sont devenus gens de cour.

En 1559, Jacques du *Vyvyer* (suivant sa signature), seigneur dudit lieu, était maître d'hôtel de monseigneur, et garde du scel aux contrats de la chastellenie de Courtenay, en Gâtinay; il avait épousé Marie Pocort, d'une famille de conseillers, et ne vivait plus en 1566.

En même temps, Guillaume du Vivier, probablement son frère, était conseiller et magistrat en la cour prévôtale du sénéchal de Carcassonne.

En 1573, Dreux du Vivier était conseiller du Roi et lieutenant du grand maître enquêteur et général réformateur des eaux et forêts, au siège de la table de marbre du Palais, à Paris.

En 1574, Jehan du Vivier était conseiller du Roi à Paris; sa jolie petite signature, *du Vivier*, est remarquable pour le temps.

L'année suivante, Anthonius du Vivier était docteur et chanoine de l'Université de Paris.

En 1594, Jacques du Vivier, s^r de Beauchamps, est qualifié gentilhomme de la maison et suite de M. le Connétable.

En 1598, Michel du Vivier était conseiller élu pour le Roi en l'élection de Paris.

En 1599, damoiselle Louise Collier (ou Collyer) [1], veuve de feu Anthoine du Vivier, escuyer, etc., apparaît dans un acte en compagnie de Philippe du Vivier, ayant charge de noble homme et saige Me Philippe du Vivier, conseiller du Roi en sa cour de Parlement.

Cette même année, Philibert du Vivier était « scellier pour le service du Roy en ses écuryes ».

En 1617, nous voyons figurer parmi les secrétaires du Roi Nicolas du Vivier.

Les mentions se continuent ainsi ; il nous faut les résumer brièvement, car la liste des du Vivier de cette famille est longue encore.

Nous trouvons, dans divers actes :

En 1647, Charles du Vivier, conseiller du Roy à Paris.

En 1649, Nicolas du Vivier, chanoine en l'église d'Évreux, qui, par ses prétentions, occasionna du scandale.

En 1652, Anthoine du Vivier, commis des aides, à Paris.

En 1660, la veuve de Jacques du Vivier, sieur de Cronay, à Paris.

En 1664, Jean du Vivier, bourgeois de Triel.

En 1665, Julien du Vivier, conseiller du Roi, etc.

En 1667, Louis du Vivier, garde du corps de Monsieur, fils de France, frère unique du Roi, duc d'Orléans.

En 1669, François du Vivier, sergent à verges au Châtelet de Paris.

En 1670, Henry du Vivier, lieutenant réformé du régiment d'infanterie de Louvigny, et Charles du Vivier, capitaine réformé du régiment de Picardie.

En 1676, Alexandre du Vivier, capitaine d'une compagnie de cavalerie au régiment de Bret.

[1] Un sieur Pierre Collier figure dans un acte de 1557, relatif à l'hospice des Quinze-Vingts. (*Inventaire* de cet hospice, n° 3562.)

En 1692, Philippe du Vivier, président en la chambre des comptes du Dauphiné.

En 1695, Bruno du Vivier, premier capitaine du régiment d'infanterie de Sault.

En 1697, Jean du Vivier, garde du corps du Roi.

En 1720, Bruno du Vivier, seigneur de Peynes, Bernave et autres lieux en Dauphiné, lieutenant-colonel du régiment de Sommery, dragons.

En 1722, noble homme Amédée du Vivier, seigneur de Lentiol en Dauphiné.

Si tous ces titres concernent bien la même famille, et il y a lieu de le croire [1], la famille de Jehan du Vivier aurait fini par habiter Paris presque tout entière, puis à faire souche en Dauphiné, comme seigneur de Lentiol.

A cette époque elle justifie de ses droits de noblesse, entre les mains de d'Hozier, qui, bien ou mal inspiré, garda la liasse de parchemins qu'on lui avait confiée; et c'est ainsi que nous pouvons rattacher l'orfèvre de Charles VI à tous les personnages dont nous venons d'évoquer le souvenir.

En dehors de ces documents nobiliaires, nous trouvons qu'en 1364 l'un des notaires au Châtelet de Paris se nommait Jehan du Vivier : c'était probablement le père ou tout au moins un parent de notre artiste.

Charles VI, qu'on appelait *le Bien-Aimé,* naquit à Paris en 1368 et succéda à son père le 16 septembre 1380. De 1380 à 1382, le conseil du Roi eut à tenir tête à ceux qui lui disputaient la souveraineté. C'est après la double guerre contre les Flamands et contre les Anglais, leurs alliés, qu'on voulait atteindre dès 1387 avec une flotte qui, suivant Froissard, pouvait *faire un pont de Calais à Douvres,* et son mariage avec Isabelle de Bavière (1385) [2], que se placent la plupart des documents que nous venons de reproduire. En 1392, Charles VI fait la guerre au duc de Bretagne, et alors on s'aperçoit que ce prince a perdu la raison; l'année suivante il était complètement fou.

[1] Dans l'intérêt de la vérité, nous faisons cependant des réserves à cet égard, car tous les titres aux divers noms de Du Vivier sont absolument confondus dans la collection des d'Hozier; ce serait un classement à refaire.

[2] A Amiens, le 17 juillet 1385.

Dans cette période douloureuse de notre passé, les comptes de la maison du Roi nous révèlent quelques noms intéressants pour l'histoire de l'art et du costume. On y voit apparaître comme orfèvres en titre du Roi, d'abord *Jehan du Vivier*, puis *Guillaume Arrode*, plus souvent cité encore, *Pierre l'orfèvre, Jacques Pannetier, Gilbin d'Abberville;* comme pelletiers, *Geoffroy Thouroude;* comme tailleurs et fourreurs des robes, *Perrin Lestourneau* et *Jehan Pinchon;* comme chapelier, *Denisot Homo;* comme cordonnier, *Jehan de Saumur;* comme couturière et ouvrière en soie, *Perrette Daugie* et *Jehannette La Loissette;* comme mercier fournissant habituellement la cour, un nommé *Quivala*. L'argentier est Charles Poupart, à qui quatre sous d'or par jour sont alloués pour lui et ses gens, chaque fois qu'il est obligé de s'absenter de Paris. Rois, princes et princesses s'habillent volontiers en *vermeil cramoisi*, en *écarlate rosé*, en *velours velu noir fourré de satin noir*, en *drap de Damas noir*, en *chausses vertes* et *bottes courtes de cuir blanc;* les *mantels* se font aussi en *drap* noir ou vert *d'Angleterre*. Quant au *chaperon à chevaucher*, il est souvent, pour Isabelle de France surtout, d'*escarlate vermeille*, qu'on faisait venir de Bruxelles[1]. Hamelicoq, *fol* d'un roi fou, portait habituellement une *houppelande* de drap vermeil, avec bonnet et chaperon de même. On aime ce qui se voit de loin. C'est la France qui cherche une stabilité qu'elle ne trouvera que plus tard.

Victor ADVIELLE,

De la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras,
Correspondant du Comité à Paris.

[1] Au palais du Roi, il y avait la chambre aux *coulons*, tendue de tapisseries qui devaient représenter des *pigeons*.

VII

NOTICES
SUR
JEAN ET BENJAMIN DU VIVIER

GRAVEURS DE MÉDAILLES ET DE JETONS, ET SUR PLUSIEURS AUTRES ARTISTES DU MÊME NOM.

I. — Jean Du Vivier,

Graveur de la Monnaie des médailles, Membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1687†1761).

Dans un précédent travail, nous avons parlé longuement des Roëttiers, graveurs généraux des Monnaies de France et graveurs particuliers de la Monnaie de Paris.

Les Du Vivier, qui leur ont succédé dans ces offices royaux, et qui, comme eux, étaient originaires des Pays-Bas, méritent aussi de fixer l'attention par la valeur incontestée et la multiplicité de leurs œuvres.

Les Roëttiers avaient été les graveurs officiels du règne de Louis XIV.

Les Du Vivier furent surtout les graveurs en titre de Louis XV et de Louis XVI, qui clôt la longue série des fêtes et des expéditions royales.

Mais à l'exception de l'abbé Gougenot et de Quatremère de Quincy, aucun biographe ne s'est occupé de ces artistes renommés; ils n'ont pas la plus petite notice dans Didot, Michaud, Larousse; et Jal même, qui a tant su, ne les cite, très incidemment, que dans la Table de son *Dictionnaire*.

Tout est donc à faire à leur sujet.

Malheureusement les papiers de Jean et de Benjamin Du Vivier ont été détruits ou dispersés; et pour eux comme pour les Roëttiers, il faut se contenter de ce qui a survécu à l'« océan des âges ».

Sous les anciens rois de France, la Cour des Comptes comprenait à la fois la Chambre du Trésor, la Cour des Aydes et la Cour des Monnaies, ainsi qu'il résulte d'une Commission de l'an 1351, où on lit ce qui suit : « Les Gens des Comptes et Trésoriers et les Généraux Maistres des Monnoyes du Roy, nostre sire, à Paris... »

Par la suite des temps, la multiplicité des affaires obligea de créer des Cours distinctes pour le Trésor, les Aydes et la Monnaye ; et c'est ainsi que la *Cour des Monnoyes* eut enfin son organisation spéciale.

La Cour des Monnayes, dit Alcide de Bonne-Case, dans son *Tableau des provinces de France* (Paris, 1664, in-12, 1re partie, pages 80-81), « fut instituée pour connoistre de l'alloy, du poids et du prix des monnoyes, des abus et malversations des Maistres particuliers, Gardes, Preuosts, Essayeurs, Tailleurs, Contre-Gardes, Ouuriers, Moyenneurs, Changeurs, Affineurs, Departeurs, Batteurs, Tireurs d'or ou d'argent et de pailloles, Orfévres, Ioüailliers, Graueurs, Balanciers et autres concernant les monnoyes. La monnoye de Paris est marquée de la lettre A. »

En un autre endroit du même livre, il dit encore (pages 39-40) :

« Dans la Cité on voit le Palais, où le Parlement et les autres Cours tiennent leur séance. C'étoit l'ancienne demeure de nos Roys et la maison où l'on gardoit leurs Lyons... La Grand'salle du Palais est l'une des plus belles du Monde... C'est où les Advocats, les Procureurs et autres Officiers de la justice s'assemblent pour la commodité des Parties... Autour des piliers et de la Salle susdite, on ne trouve autre chose que des Marchands, soit Libraires, soit Merciers, soit Lingers et autres. Il y a de plus trois fort belles Galleries, scavoir la Gallerie des Merciers, la Gallerie Dauphine, et la Gallerie des Prisonniers, lesquelles sont bornées des deux costez de Marchands qui vendent toutes sortes de nippes à la mode, et où les plus curieux vont, tant Hommes que Femmes, pour s'ajuster proprement; les Libraires en sont un des plus beaux ornemens. Il en est de mesme de la Court du Palais, dans laquelle, outre les susdits Marchands, on y trouve des Horlogers, des Graueurs excellens, et autres. Sur les degrez mesme du Palais tout en est remply... Et le Change, que l'on appelle, qui est vn lieu où les Marchands s'assemblent pour conférer ensemble de leurs affaires, est au-dessous de la Gallerie Dauphine. »

Près de là était la Monnaie[1], et tout autour, dans un périmètre assez restreint qui avait pour centre l'église paroissiale et royale de Saint-Germain-l'Auxerrois, la demeure particulière des Graveurs et Monnayeurs, dont la plupart, surtout aux siècles derniers, illustrèrent l'antique corporation à laquelle ils appartenaient.

Jean Du Vivier, l'un d'eux, était né à Liège, *la ville scélérate*[2], comme les Prussiens de 1815 l'appelèrent plus tard, mais nid d'artistes à toutes les époques, le 7 février 1687, du mariage de Gendulphe Du Vivier ou De Vivier avec Françoise Boussard.

Ce Gendulphe Du Vivier descendait, d'après la tradition locale, qui, à défaut de preuves, a pour elle la vraisemblance, de Jean-Martin Du Vivier[3], ciseleur et orfèvre liégeois du seizième siècle, à qui le chapitre de Saint-Lambert de cette ville confia l'exécution d'une grande croix processionnelle dont les *préfonciers* se servaient aux jours de fêtes solennelles et qui, enrichie de pierres précieuses, pesait trois cent cinquante onces d'or et d'argent. Cependant les recherches faites, à cet égard, aux Archives de Liège sont restées infructueuses[4].

[1] *Monnaie des Médailles.* Elle a été établie par le roy Henri II, en 1550, dans le Jardin des Étuves, actuellement la place Dauphine, et elle a été transférée aux galleries du Louvre par le roi Louis XIII, en 1639. (*Abrégé chronologique*, 1767, in-4°. Manuscrit de notre bibliothèque.)

Place Dauphine. C'étoit, avant l'an 1608, qu'on a commencé à la bâtir, deux petites isles, dont l'une s'appelloit l'*isle aux Treilles*, et l'autre l'*isle de Buci*, ou du *Pasteur aux vaches*. (Même manuscrit.)

[2] *Moniteur universel* du 8 mai 1815. — Liège a fourni aussi à la France Théroine de Méricourt, dite *la belle Liégeoise*. — Depuis quelque temps on rencontre sur les quais de Paris des livres portant cet ex-libris manuscrit : NAGAN, *capitaine républicain, français et liégeois*.

Quérard (*France litt. Corr. et add.*, t. II, p. 142) cite de Charles-Ernest-Emmanuel Duvivier, curé de Saint-Jean à Liège, un poème national intitulé : *La Cinéide, ou la Vache reconquise*, qui n'est qu'une piquante débauche d'esprit que l'auteur fit paraître en 1852, sous le pseudonyme de Weyer de Streel. — *Li pantalon trowe*, d'un autre Charles Duvivier, de Liège (1799-1863), est un roman qui mériterait d'être traduit en France. — On connaît aussi le *Chariot mystique*, en la personne du R. P. Du Vivier, provincial des Pères Mineurs des Pays-Bas, qui parut à Bruxelles en 1630. — D'autres écrivains belges ont porté ce nom de Duvivier.

[3] ABRY (*les Hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 301) le nomme *Martin De Vivier* et le cite en compagnie de Henri Zutman, l'auteur du célèbre buste de Saint-Lambert, faisant actuellement partie du trésor de Saint-Paul, à la cathédrale de Liège, et que l'on sait dater de 1506 à 1512.

[4] *Biographie nationale*, publiée par l'Académie royale des sciences, lettres et beaux-arts de Belgique. Bruxelles, 1878, in-8°, t. VI, p. 391.

En tout cas, il est maintenant établi que Gendulphe Du Vivier, dont les rares œuvres ont été confondues avec celles de Jean Du Vivier, son fils, est l'auteur[1] des gravures ci-après, signées : *G. de Vivier*, ou *Duvivier fecit* :

1° *La Cuisinière flamande ;*

2° *Le Christ mis au tombeau ;*

3° *La Tentation de saint Antoine*, d'après Antoine Van den Heuvel ;

4° *Les Évangélistes ;*

5° *Thétis et Chiron ;*

6° *Le Flûteur ;*

7° *Le Buveur.* — Il existe des épreuves modernes des n°s 6 et 7.

8° Et un *Paysage.*

Il est évidemment aussi l'auteur de l'armoirie qui est au verso du titre[2] d'une tragédie imprimée en 1702, et dont il existe deux exemplaires à la Bibliothèque nationale de Paris.

Gendulphe Du Vivier était surtout graveur de cachets, de sceaux et de vaisselle[3], et en cette qualité travailla pour le Prince-Évêque de Liège, Joseph-Clément, Électeur de Bavière et Archevêque de Cologne, dans le palais duquel il habitait.

C'est dans l'atelier, fort modeste, sans doute, de cet artiste graveur, que Jean Du Vivier apprit de son père les premiers éléments de la taille au burin. On remarqua bientôt chez lui de sérieuses dispositions pour la gravure artistique ; on le fit dessiner, et quoiqu'il n'eût d'autres maîtres que lui-même et d'autres modèles que la nature, ses progrès furent rapides. Il travaillait d'ailleurs avec passion, et se familiarisait avec une rare aptitude, dit Gougenot, avec tous les arts qui ont le dessin pour base.

Vers quinze ou dix-huit ans (nous apprend-il lui-même dans un

[1] Voir *Les Artistes belges à l'étranger*, par Fétis. Bruxelles, 1858, t. II, p. 21 à 50. — On a longtemps supposé que l'initiale G était le prénom italianisé (*Giovanni*) de Jean Du Vivier. Voir aussi *Le Peintre graveur français*, par Robert Dumesnil ; le *Manuel des curieux*, de Huber et Rost, et Noues Allgemeines Kunstler de Vagler.

[2] *Athalia, tragœdiæ exhibebitur a studio juventute Gymnasii societatis Jesu Mechliniæ die 9 septembris M.D.CC.II. Mechliniæ, typis Andreæ Jaye*, 1762, in-4°.

[3] Mariette, dans son *Abecedario* (publié par MM. de Chennevières et de Montaiglon, 1853, t. II, p. 173), dit « graveur de la monnoie du prince ».

court *Mémoire*[1] qu'il fit en 1759, à propos de sa pension), Jean Duvivier commença, toujours sans maître[2], l'étude de la peinture, apprenant chez les marchands le mélange des couleurs, et se perfectionnant chaque jour, par une pratique habile, en copiant les tableaux des églises.

Des objets de ménage, et tout ce qu'on appelle nature morte, lui servirent de premiers modèles; puis, s'enhardissant à mesure que les peintres avec qui il « conférait » l'encourageaient, il se mit à faire en esquisse des tableaux de tout genre; enfin, il aborda le portrait, auquel il dut plus tard ses plus sérieux succès, et pendant plusieurs années en fit un certain nombre.

On citait avec complaisance le portrait qu'il fit de lui-même, à l'âge de vingt-deux ans, et dans lequel, dit Gougenot[3], on distinguait « une touche ferme et un coloris assez vigoureux ».

Mais l'histoire avait pour lui plus d'attraits; toute la journée on le voyait ébaucher des sujets empruntés à la vie des grands hommes; et il a acquit ainsi une grande facilité pour la composition.

De ce temps, il existe de lui une œuvre de gravure; c'est le portrait de Bertholet Fiémable, de Liège, membre de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris, qui avait peint le dôme de l'église des Carmes déchaussés de cette ville; il le grava d'après l'original, en 1711, avant de quitter Liège[4].

Arrivé à l'âge de vingt-trois ans, — 1710, — Jean Du Vivier manifesta l'intention d'aller étudier en Italie les œuvres des grands maîtres : bien qu'il fût très utile à son père dans l'exercice de sa profession, celui-ci n'hésita pas à le laisser partir.

Quand on parcourt par la pensée la grande distance qui sépare Liège de Rome, et qu'on se rappelle les difficultés et les dangers

[1] Voir à l'Appendice.

[2] L'*Abecedario* de Mariette dit que son père le mit « chez un peintre du pays », ce qui paraît vraisemblable.

[3] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École des Beaux-Arts, par MM. L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon. Paris, Dumoulin, 1854, 2 vol. in-8°. — Voir, au tome II, la notice de l'abbé Gougenot sur Jean Du Vivier.

[4] *Biographie liégeoise*, par le comte de Becdelièvre. Liège, 1837, t. I, p. 440 (article *Durivier*, ainsi orthographié partout, dans le texte et à la table).

de la route, même à des époques plus rapprochées de nous, on est pris d'admiration pour ces artistes, peu fortunés pour la plupart, qui s'en allaient ainsi, loin de leur famille, affronter résolument l'avenir.

La route est longue de Liège à Rome, et il fallait passer par Paris, où les artistes flamands semblaient se donner rendez-vous, de génération en génération. Jean Du Vivier s'était d'ailleurs promis de visiter, ne fût-ce que pendant quelques heures, la grand'-ville de Henri IV. Déjà très indépendant de caractère et ne voulant pas s'assujettir à la monotonie d'un intérieur de chaise de poste ou de diligence, il était parti bravement à pied, un bâton à la main, des pistoles en poche, une sacoche légère en bandoulière. Le voilà donc en route, cheminant à sa volonté, s'arrêtant où bon lui semble, regardant tout, admirant tout, visitant tout, de sorte qu'en arrivant, pas à pas, dans la capitale, il était « surchargé de croquis [1] ».

A Paris, Jean Du Vivier fit la connaissance, — c'est lui qui nous l'apprend, — du « concierge de l'Académie royale du Louvre », qui lui procura le moyen de « dessiner d'après le modèle », en l'introduisant dans les salles affectées aux élèves qui y suivaient des cours gratuits et publics ; c'est ainsi qu'il devint élève très assidu de l'*École académique de dessin*, pendant tout l'hiver de l'année 1711. Notre jeune artiste aurait pu exhiber des lettres de recommandation qui lui eussent fait trouver un haut protecteur, mais il voulait, paraît-il, devoir son avenir au seul mérite de ses œuvres ; et, dès lors, il persista à garder l'incognito.

Au mois de mars 1712, il fut enfin admis à concourir pour le prix de peinture ; mais il avait compté sans les exigences réglementaire de l'École. Lorsqu'il eut à décliner son état civil, on s'aperçut qu'il n'était pas né en France, et sa qualité d'étranger le fit nécessairement exclure du concours. On lui contesta même son titre d'élève de l'Académie, dans des termes qui durent blesser son amour-propre, car on lui reprochait en même temps de ne connaître « personne que le concierge ». Par suite de ce renvoi, mérité, il faut bien le reconnaître, son tableau ne fut ni exposé, ni jugé.

[1] *Biographie nationale belge.*

Comme les mieux intentionnés, Jean Du Vivier avait envisagé l'avenir avec confiance; en homme qui a conscience de sa valeur, il était allé de l'avant, résolument; bientôt, il s'aperçut que les faibles ressources mises à sa disposition étaient insuffisantes pour le mener à Rome; et, comme pour vivre il fallait travailler, il se remit bravement à la besogne, chez un orfèvre, gravant tout ce qu'on lui donnait à buriner, mais n'oubliant jamais la promesse qu'il avait faite à son père de devenir artiste.

En peu de temps, Jean Du Vivier fut remarqué entre tous les artistes de sa profession, et il obtint de graver la vaisselle du Roi; on le signalait surtout, dit Gougenot, pour « la netteté de son travail et la rapidité de son exécution ».

Dans les premiers mois de cette année 1712, et pendant qu'il exécutait son tableau de concours, Jean Du Vivier, voulant se rendre compte de son talent comme graveur en taille-douce, fit le portrait de Desgouges, doyen des avocats au conseil, d'après un tableau de Tournière [1].

C'était sa deuxième œuvre en ce genre.

Gougenot nous dit que dans cette gravure, le burin de Jean Du Vivier, « quoique peu formé encore, accuse une belle fermeté, un dessin arrêté, qui présente la connaissance parfaite des formes et des méplats que donne la sculpture, et qui faisait entrevoir déjà que s'il eût cultivé cet art, il y seroit certainement devenu supérieur ».

Malgré ses habitudes d'indépendance, trop prononcées peut-être pour son âge, Jean Du Vivier, pressé par le besoin, et isolé au milieu d'une multitude indifférente, pensa que le moment était venu de chercher un protecteur : il le trouva en la personne de Jean-Baptiste de Valdor, résident du prince de Liège, son souverain, à la Cour de France.

Ce diplomate, qui descendait lui-même d'une famille de graveurs en taille-douce, et qui était un judicieux appréciateur du mérite, prit sous sa protection le jeune Du Vivier, et voulant lui

[1] *Petrus des Gouges... Peint par R. Tournière. Gravé par I. du Vivier.* In-fol. — De Gouges mourut en 1716.

Ce portrait, dont la taille différait sensiblement du genre généralement adopté alors, serait aujourd'hui fort remarqué; il offre de grandes qualités et présentait de sérieuses difficultés d'exécution.

donner les moyens d'affirmer ses talents naissants, lui proposa de graver une médaille représentant le buste de Joseph-Clément, Électeur de Bavière, évêque de Liège et archevêque de Cologne.

Jean Du Vivier ne s'était pas encore essayé dans l'art du médailliste; il entreprit, néanmoins, la commande qui lui était confiée. D'abord il fit d'après nature le portrait du prélat, qui se trouvait momentanément à Paris; et, quelque temps après, la médaille était achevée.

L'évêque de Liège y est représenté en buste, avec cette légende : JOS. CLEM. ARCH. COL. ET S. R. I. ELECT. BAV. DUX.

Sous le buste, on lit le nom de l'artiste : J. DU VIVIER. F.

Au revers est un paysage, au milieu duquel apparaît un arc-en-ciel, avec cette autre légende : RECORDABOR FOEDERIS MEI. Sur le rocher à droite se trouve le monogramme du graveur : DU.

L'allusion est évidente, dit M. Pinchart, qui cite cette œuvre de Du Vivier dans son *Histoire de la gravure des médailles en Belgique, depuis le quinzième siècle jusqu'en* 1794 [1]. Il s'agit ici du traité de Baden, en vertu duquel Joseph-Clément était rentré dans la possession de ses États de Liège, après avoir été forcé de les abandonner. Ce traité fut signé en 1714, mais le prélat ne retourna à Liège que dans les premiers mois de l'année suivante.

Il existe en l'honneur du prince-évêque de Liège une autre médaille rappelant le même événement; elle a été gravée en France à une date postérieure, sans doute, par Henri Roussel.

D'après une note de la main de Jean Du Vivier, notre artiste s'appliquait, en ce temps-là, « avec ardeur à dessiner, peindre, graver en planche », mais « il n'avait jamais gravé sur acier ».

De ses œuvres de peinture, il ne reste rien, paraît-il; peut-être même n'étaient-elles point signées.

A l'exception des portraits de Fiémalle et de Desgouges, et des autres pièces non datées que nous avons citées, on ne connaît pas non plus de planches gravées vers cette époque qu'on puisse lui attribuer avec certitude.

[1] Bruxelles, 1870, in-4°. (Extrait du tome XXXV des *Mémoires couronnés et Mémoires des savants étrangers*, publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.)

Il avait pourtant alors trente-sept ans; et c'était bien le moment d'affirmer par des œuvres viriles un talent qui s'était développé dès l'enfance.

Il paraît même presque impossible qu'il n'ait pas au moins travaillé pour les libraires [1], pendant cette période de 1711 à 1714, d'où date son séjour à Paris.

En tout cas, rien, avant l'année 1714, ne fit prévoir qu'il serait un jour le grand médailliste, dont on admire toujours le burin.

C'est en cette année 1714 que Jean Du Vivier, par une de ces circonstances fortuites qui valent souvent mieux que les calculs les plus réfléchis, fit la connaissance de « M. de Launay, alors directeur de la Monoye des Médailles, homme de goût, fort zélé dans le poste qu'il occupait en cultivant les arts », dit notre artiste, qui, on le voit, avait gardé le souvenir de son second protecteur.

En ce temps-là, quand les graveurs voulaient obtenir une épreuve d'un cliché, au fur et à mesure de l'achèvement de leur travail, et garder en même temps le secret de leur œuvre, ils faisaient tout simplement fondre chez eux, dans un creuset, du plomb et de l'étain, et appliquaient le coin dessus.

Soit qu'il fût mal outillé, ou ignorât ce procédé, Jean Du Vivier en était réduit à envoyer ses clichés à la Monnaie des médailles, chaque fois qu'il avait besoin d'une épreuve en plomb, pour l'exécution de la médaille de l'évêque de Liège.

De Launay, à l'insu de l'artiste, suivait son travail avec intérêt. Quand il eut terminé, il l'envoya chercher, le félicita, et l'engagea à s'adonner à la gravure en médailles : c'était la fortune qui s'offrait à Du Vivier.

Pour lui donner une preuve certaine de ses bonnes dispositions à son égard, De Launay lui commanda, tout de suite, une médaille qui devait représenter la figure équestre de Louis XIV, destinée à la ville de Lyon, d'après l'un des plus beaux ouvrages de Desjardins (Van den Bogaert).

C'était on ne peut plus flatteur pour Jean Du Vivier, car sa médaille de l'évêque de Liège avait été l'objet de certaines cri-

[1] Dans sa *Biographie liégeoise*, le comte DE BECDELIÈVRE dit (t. II, p. 441) : « On rapporte que cet illustre artiste faisait de temps en temps des vignettes pour les libraires. »

tiques. On avait dit, en effet, que si le portrait était « correct et ressemblant », il offrait de la « sécheresse dans l'exécution ».

De Launay, qui vivait au milieu des médaillistes du temps, avait très bien compris, ce qui lui fait honneur, que Jean Du Vivier deviendrait forgeron en forgeant beaucoup; et il n'avait pas, dès lors, hésité, pour l'encourager davantage, à lui confier l'exécution d'une œuvre importante pour ses débuts, puisqu'elle avait 32 lignes de diamètre.

Jean Du Vivier grava cette médaille à l'entière satisfaction de De Launay. Il avait pu faire entrer dans le piédestal le bas-relief de Coustou, représentant la Saône. Malheureusement le coin cassa à la trempe, ce qui arrivait souvent alors. Cet accident, dont l'artiste n'était pas responsable, mais qui lui devenait onéreux, puisque les coins n'étaient acceptés qu'après l'épreuve de quatre ou six médailles, le découragea tellement qu'il renonça, pour toujours, annonçait-il, à un art si fragile en ses résultats.

Comme Jean Du Vivier avait, suivant son expression, « une grande pente à continuer la peinture », il reprit sa palette et ses pinceaux et se remit à peindre; puis, quelque temps après, voulant « suivre sa première destinée qui était de passer en Italie, par l'Allemagne », il retourna à Liége, où son père vivait toujours.

Il était dans cette ville, depuis quelque temps, lorsqu'il reçut de M. De Launay, qu'il avait quitté précipitamment, des propositions pressantes à rentrer à Paris, et à recommencer, aux frais du Roi, la médaille de la statue équestre de Lyon.

Jean Du Vivier a dit, et nous pouvons le croire, qu'il aimait son pays d'origine, mais qu'il avait aussi une « grande inclination pour la France ». L'honneur « de servir un grand Roy le détermina donc à acquiescer », pour la deuxième fois, à la proposition, d'ailleurs fort honorable pour lui, du directeur de la Monnaie des médailles. Il renonça définitivement « au voyage d'Italie », et dès lors, « quitta tout, pour ne plus s'appliquer uniquement qu'aux médailles ».

On était alors en 1714; et les conditions économiques de pays [1] se modifiaient sensiblement de jour en jour.

[1] Les années 1714 et 1715 furent marquées par un grand renchérissement des matériaux à bâtir. Aussi un arrêt du Conseil d'État du 3 septembre 1714 avait-il

L'année suivante, « époque du commencement du règne du Roy », la médaille, refaite et reçue avec satisfaction, fut frappée et présentée au nouveau roi Louis XV.

On admira, dit Gougenot, la figure du roi Louis XIV [1], qui « est bien de bas-relief et d'un bel ensemble, et le cheval qui est très finement dessiné ».

Après cette médaille, Jean Du Vivier eut à dessiner et à graver le buste du duc de Villars, qu'il réussit parfaitement. Au revers, il a représenté Mars tenant une couronne de laurier et Minerve tenant une couronne d'olivier, avec cette légende : UNI DEBEMUS UTRAMQUE et cet exergue : VICTORIA PACEM FECIT.

Gougenot, parlant de cette médaille, dit que le dessin et la gravure sont entièrement de Jean Du Vivier; puis il ajoute : « Des vérités de nature rendent ce morceau très estimable. Les cheveux en sont faits par petites hachures, manière dont l'auteur a reconnu l'abus, et qu'il a abandonnée par la suite. Si le Mars laisse quelque chose à désirer, le Minerve a un tour simple qui est dans le style de l'antique. »

A cette période de la vie de Jean Du Vivier se rattache un travail d'un autre genre.

L'hôtel de ville de Liège avait été rebâti en 1714. Quand les travaux furent achevés, une médaille en consacra le souvenir : elle est anonyme. Mais, en même temps, notre artiste publiait une série de planches sous ce titre : *Planches, coupes et élévations de l'hôtel de ville de Liège* [2].

Nous le verrons encore, en 1723, s'intéresser à son pays d'origine.

La mort de Louis XIV, arrivée le 1er septembre 1715, et l'état déplorable des finances de l'État, pouvaient être un pré-

décidé qu'il était de toute justice que l'État rémunérât les entrepreneurs et ouvriers qui avaient soumissionné au rabais, à des prix fort modestes. (Archives nationales, O[1] 1063, p. 89-92.)

En 1719, le propriétaire du *Mercure* annonça que « la cherté du papier et de l'impression » ayant « augmenté considérablement » ses dépenses, il élevait à 25 sols le prix de la livraison mensuelle, à partir du 1er janvier 1720.

[1] Il est utile de noter ici que Jean Du Vivier n'a reproduit aucune tête de Louis XIV d'après nature. Comme les autres médaillistes du temps, il s'est borné à imiter le type créé par Warin.

[2] Voir à ce sujet le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. I, p. 332. — Nous n'avons pas trouvé ce livre dans les collections de Paris.

texte au ralentissement des travaux d'art : il n'en fut pas ainsi.

La série des médailles historiques fut continuée; et De Launay, en bon appréciateur du talent, désormais reconnu, de Jean Du Vivier, lui confia « aussitôt [1] », par ordre du duc d'Antin, la première médaille de l'Histoire du nouveau règne.

Cette médaille représente, à l'avers, le buste du Roi, et au revers un soleil levant, avec cette légende : JUBET SPERARE.

Elle est très belle; mais Jean Du Vivier regrettait d'avoir eu trop peu de temps pour examiner le Roi, qui n'avait que cinq ans, et pour exécuter son travail, qu'on le pressait fort de livrer. Aussi a-t-il dit qu'il « lui fut bien impossible de faire ce portrait du Roy bien ressemblant, ayant d'ailleurs été gravé très à la hâte, sans presque avoir vu le Roy ».

Dans ce temps-là, un peintre étranger, le chevalier Kneller, s'était exercé aussi à faire le portrait du jeune Roi; et un poète français, imitant Addison, avait fait l'éloge de l'artiste.

De ses vers, envoyés de Londres au *Nouveau Mercure galant* (février 1716, pages 55-65), nous extrayons ce qui suit :

Que tu scais bien, Kneller, à l'aide des couleurs,
Exprimer ce grand Roy que l'Univers admire !
Nous sentons son Portrait exciter dans nos cœurs
Les mêmes mouvemens que sa présence inspire.
. . . . . .
Depuis long-temps ton Art rival de la Nature,
Kneller, nous en a peint la beauté la plus pûre :
Par l'effort de cet Art souvent nos yeux charmez,
Sur la toile ont crû voir des Portraits animez :
Six de nos Rois ont vû ta main toûjours fidelle
Répondre dignement au choix qu'ils ont fait d'Elle.
. . . . . .
Jupiter du sculpteur fut le dernier ouvrage.
Phidias s'y bornant agit en homme sage;
Car de quel plus beau nom pourroit-on faire choix
Pour annoblir son Art aux Cieux et sur la Terre,
Que de se voir Sculpteur du Maistre du Tonnerre,
Ou Peintre du plus grand des Rois?

Ce lyrisme indique l'état des esprits au début de la Régence.

[1] Ce mot est de Jean du Vivier.

Le vieux roi Louis XIV n'avait eu confiance que dans un seul médailliste, pour reproduire ses traits, qui avaient subi des ans « l'irréparable outrage ».

Au jeune roi, encore au berceau, il faudra aussi un médailliste convaincu; et ce sera Jean du Vivier qui aura cet honneur de transmettre à la postérité les traits de l'héritier du trône, aux divers âges de son existence.

C'est lui, en effet, qui fit la première *Tête* du jeune roi, mais avec le regret de n'avoir pu, vu les circonstances, rendre la ressemblance au point qu'il aurait voulu.

L'heure de la revanche ne se fit pas trop attendre pour lui; et quand le duc d'Antin lui eut facilité les moyens de voir l'enfant royal au château de Vincennes, il put faire un second coin, plus exact, et qui, depuis, servit à frapper d'autres médailles.

Jean Du Vivier devint ainsi le médailliste en titre du roi Louis XV; de sorte que, successivement, il a gravé les portraits de ce souverain, pour les médailles et pour les jetons, à mesure que les traits de son royal modèle « se formoient et prenoient accroissement ».

Aussi a-t-il pu dire, en 1759, dans un placet, que « ses travaux pour le service du Roy » avaient « commencé avec le règne de Sa Majesté ».

De l'avis de tous les connaisseurs, Jean du Vivier « est le graveur qui a le mieux trouvé la ressemblance de Louis XV[1] ». Cet avis, souvent répété, est le plus bel éloge qu'on puisse faire de son talent.

En 1716, une circonstance heureuse, — mais « pas extrêmement connue », dit-il dans ce même placet, le mit un instant en relief.

Le czar Pierre le Grand était à Paris depuis quelque temps. Le

[1] *Biographie liégeoise*, par le comte de Becdelièvre, qui, ainsi que la *Biographie nationale belge* et d'autres biographes, a emprunté textuellement cette phrase au *Nouveau Dictionnaire historique*, par une Société de gens de lettres, publié à Caen, en 1786 (t. VIII, p. 591), et où la courte notice qui y est consacrée à Jean du Vivier se termine ainsi : « La douceur et la force brillent dans ses gravures; la modération et la bonté formaient son caractère », ce qui n'est pas exact.

duc d'Antin ayant formé le dessein de procurer à ce Prince une agréable surprise, pour le moment de son départ, avait chargé Jean du Vivier de graver la tête de l'Empereur de toutes les Russies, et à cet effet de dessiner le portrait de souvenir, sans être vu, et sans qu'il puisse se douter qu'on le reproduisait en médaille. L'ordre fut ponctuellement exécuté. Au jour convenu, le duc d'Antin accompagna le Czar à la Monnaie des médailles, pour lui permettre d'étudier minutieusement toutes les parties de la fabrication. Lorsqu'il fut arrivé dans la salle des balanciers, on frappa en sa présence une médaille d'or que le duc d'Antin lui offrit. Cette médaille reproduisait ses traits. Le Czar fut « émerveillé » de se voir ainsi représenté à son insu, puisqu'il n'avait posé devant aucun artiste. L'énigme se découvrit. En vue de lui être agréable, le duc d'Antin avait mêlé Jean du Vivier aux invités des maisons royales et de Belgrade; et, par ce moyen, l'artiste s'était « imprimé » les traits de l'Empereur dans son « imagination » assez « fortement » pour « les rendre fort ressemblants ».

Afin d'accélérer le travail, un autre graveur avait été chargé de faire le revers qui représente une Renommée dans les airs, avec cette légende : VIRES ACQUIRIT EUNDO.

L'année suivante, 27 novembre 1717, la candidature de Jean du Vivier, qui, on le voit, avait fait ses preuves, fut agréée par l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui, le 28 mai 1718, le reçut, comme Académicien, sur sa « capacité reconnue » de tous ses futurs collègues, et bien qu'il n'eût pas encore donné le sujet de son morceau de réception, comme le voulait le règlement.

En 1719, le jeune roi Louis XV, qui avait à peine neuf ans, visita, avec la Cour, la Monnaie des médailles.

Sa visite, dit la légende de la médaille qui en a perpétué le souvenir, devait *animer et donner de la joie*.

Elle eut pour Jean du Vivier un résultat favorable, puisqu'elle lui valut un *brevet de logement aux Galleries du Louvre*[1].

Ce brevet porte la date du 24 juillet 1719.

[1] Voir, à l'Appendice, le texte de ce brevet, qui a été analysé dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*.

Jean du Vivier succédait définitivement à Mauger, autre artiste médailliste de grand talent, qui venait de mourir.

Il allait avoir beaucoup à travailler; car depuis 1716, on réformait les anciennes espèces d'or et d'argent; et Law, qui, pour faire croire à son honnêteté, faisait don, en 1719, de 100,000 écus pour achever l'église Saint-Roch, se chargeait, de son côté, de troubler encore, par ses audacieuses conceptions, le marché monétaire.

Dans cette pensée d'installer aux palais du Louvre et des Tuileries les plus renommés des artistes français et étrangers qui travaillaient pour le Roi, il y avait quelque chose de grandiose qui sied bien à notre caractère chevaleresque. C'était, en quelque sorte, une armée d'élite, une ruche, toujours prête au travail, toujours disposée à devenir l'auxiliaire de la renommée, foncièrement dévouée au Roi et à la monarchie, et dont toutes les pensées semblaient unies pour célébrer la gloire nationale. Les artistes, à leur tour, trouvaient un avantage réel à cette situation, peut-être trop dépendante pour certains caractères; mais il ne paraît point, pourtant, qu'ils aient protesté contre cette dépendance.

Benserade, dans un moment d'humeur, a écrit le *madrigal* suivant[1] sur les *Lucarnes de son Logement des Tuilleries.*

AU ROY.

Quoy que les Connoisseurs y trouvent à redire,
Mon pauvre Logement ne mérite point, Sire,
Que vous le condamniez à tant d'obscurité;
Et devant vous quiconque le décrie,
Pèche bien plus contre la charité
Que je ne fais contre la symmetrie.

Il a fait aussi ces autres vers[2], aujourd'hui oubliés, qu'il dut certainement regretter et qui méritent, dans tous les cas, d'être reproduits ici :

[1] *Recueil de vers choisis*, par le Père Bouhours. Paris, 1701, in-8°, p. 17.
[2] Même recueil, p. 89-92.

PLAINTE DU CHEVAL PEGASE,
aux Chevaux de la Petite Écurie, qui le vouloient déloger de son Galetas des Tuilleries.

Pegase, contre qui d'autres Chevaux ensemble
Forment une cabale et conspirent, ce semble,
A l'oster pour jamais du lieu de son repos,
Leur voulut expliquer la douleur qui le touche,
Et secoüant le mords qu'il avoit dans la bouche,
Parmi beaucoup d'écume en fit sortir ces mots :

Compagnons d'une belle et noble servitude,
Que sous le grand Loüis nous ne trouvons point rude,
Me voulez-vous enfin chasser de mon réduit?
C'est un bruit surprenant, et lors que je l'écoute,
Pour le Cheval de bronze on me prendroit sans doute,
Si je ne m'ébranlois à ce terrible bruit.

Croyez-vous que mes droits soyent moindres que les vostres?
Sommes-nous pas Chevaux les uns comme les autres?
Je suis par dessus vous, et ne m'en prévaus pas.
Les qualitez que j'ay sont moins matérielles :
Et quand ce ne seroit qu'à cause de mes aisles,
Je dois loger en haut, si vous logez en bas.

Ne nous reprochons rien : vous portez le Monarque;
Et pour vous en effet, c'est une illustre marque.
Mais à n'en point mentir mon sort est aussi bon;
Vous marchez terre à terre en des routes connües:
Moy d'un rapide vol je traverse les nües,
Et porte dans le ciel sa loüange et son nom.

D'autres que moy verroient leurs forces étouffées
Sous ce pesant amas d'armes et de trophées,
Qui le rendent par tout redoutable aujourd'huy :
Bien qu'il soit pour mon dos une charge trop forte;
En ce grand équipage il faut que je le porte,
Dans la postérité bien loin derriere luy.

Combien j'ay veû de fois naistre et mourir les roses,
Depuis que je luy vas querir les belles choses
Dont il veut chaque hiver enrichir son ballet!

Et quand j'ay comme il faut galopé pour sa gloire,
Pour une pauvre fois qu'on m'aura mené boire,
Tout le reste du temps on me laisse au filet.

Jules qui pour l'État se donna tant de peine,
Voulut aussi regler mon foin et mon aveine;
Luy-mesme descendit jusqu'à ce dernier soin :
Mais il prit par malheur un ratelier pour l'autre,
Et quittant un païs aussi doux que le vostre,
Partit et me laissa sans aveine et sans foin.

Je n'aurois maintenant pauvreté ni tristesse,
N'estoit qu'un bon coureur me passant de vîtesse,
A pris ma portion que je luy vois manger :
Dedans la paille fraische, il se veautre, il se plonge
Couché sur ma litiere ; et tandis qu'il me ronge,
Malheureux, je n'ay rien que mon frein à ronger.

J'habite un beau palais qui n'a point de modéle;
Si c'est enchantement ou chose naturelle,
C'est où les spectateurs demeurent en suspens;
Il est peint, ajusté, joli, galand, honneste,
Tout y plaist, tout y charme, et rien n'y sent la beste,
Que de l'avoir fait faire à mes propres despens.

C'est d'une si tranquile et si riante place,
Presque à moitié chemin du ciel et du Parnasse,
Que je sçay m'élever loin des terrestres lieux :
Là s'égaye en repos ma libre phantaisie,
Vivant là d'un air pur, et du peu d'ambrosie
Qui tombe quelquefois de la table des Dieux.

Ce merveilleux séjour en délices abonde;
C'est un don que je tiens du plus grand Roy du monde :
Je veux devant ses yeux ma disgrace étaler,
Et je ne serai pas le premier miserable
A qui l'on aura veu sa bonté favorable;
Ni le premier cheval qu'il ait oüi parler.

Un poète de cour anonyme répondit ainsi[1] aux vers de Benserade :

[1] Même recueil, p. 92-95. — Ces deux pièces de vers sont mieux ponctuées et accentuées que la plupart des poésies du temps.

RÉPONSE DES CHEVAUX DE LA PETITE ÉCURIE,
à la Plainte du Cheval Pegase.

Au fabuleux Cheval qui servit à Persée,
Des Chevaux de Loüis une troupe amassée,
Justement irritez d'un injuste propos,
Et pour lui faire voir qu'il n'estoit qu'une beste,
Se herissant les crins et secoüant la teste,
Par leurs hennissemens répondirent ces mots :

Puisque du Dieu des eaux tu tires ta naissance,
Loger au galetas choque la bienseance;
Et tu ne devois pas avec nous t'allier :
L'on nous verroit bien-tost faire mauvaise chere,
Si ceux qui comme toy vont aprés la chimere,
Prétendoient tous manger à nostre ratelier.

Nous sommes tous Chevaux, pourquoy nous en deffendre?
Mais celuy qui portoit le fameux Alexandre,
Alors qu'il travailloit à vaincre l'Univers,
Marchoit ainsi que nous dans les plaines d'Arbelles.
Et ce que tu nous dis de l'honneur de tes aisles,
N'est qu'une invention pour embellir tes vers.

Tu veux bien qu'entre nous la gloire soit commune,
De porter chaque jour César et sa fortune;
C'est à luy de juger qui s'en acquitte mieux.
Tu rends par tes chansons un service en peinture,
Et si l'honneur du Roi n'avoit autre voiture,
De longtemps son renom ne monteroit aux cieux.

Si pour se délasser l'esprit des grandes choses,
Il ordonne parfois d'aller chercher des roses,
Sont-ce là des travaux que tu doives vanter?
Nous sommes combattans, à la chasse, en voyage :
A combien de perils nous commet son courage,
Pendant que tu ne fais que dormir, ou chanter?

Soule-toy de nectar, creve-toy d'ambrosie,
Nous n'avons pour ces mets aucune jalousie.
Laisse-nous en repos, nous t'y laissons aussi :
Va près de l'Hélicon chercher ton Hypocrène :
Pour nous qui ne voulons que de l'eau de la Seine,
Il est plus à propos de nous tenir icy.

Nous servons un Patron qui n'aime pas qu'on gronde :
Ce Palais enchanté n'est pas pour tant de monde.
Le Roy veut des Chevaux plus dociles que toy.
Tu remplis dans le ciel un lieu considérable;
Et parce qu'icy bas on te change d'étable,
Tu veux, hargneux et fier, nous faire icy la loy.

Si pour avoir esté quelquefois au Parnasse,
Tu prétends en tous lieux avoir la bonne place,
Croy-nous, pauvre Animal, tu t'es bien abusé.
Depuis qu'on nous a mis dessous la Galerie
Tu n'es pas le premier exclus de l'Ecurie,
Ni le premier Cheval qu'on aura refusé.

C'était riposter habilement à des doléances qu'on trouvait, sans doute, peu justifiées.

Tous les artistes, en effet, n'obtenaient pas des logements au Louvre et aux Tuileries.

La concession de ces logements, qui allégeait les charges des artistes, était même souvent fort enviée.

Ainsi, quand François-Thomas Germain, orfèvre [1], fils du célèbre Thomas, que Voltaire a célébré, fit, en 1765, une faillite qui s'élevait à 2,400,000 livres, de Marigny, d'après les ordres du Roi, le priva de l'appartement qu'il occupait aux Galeries du Louvre [2], « ne voulant pas que l'on pût dire dans le public que la maison du Roi était l'asile d'un banqueroutier ».

Jean Du Vivier, qui faisait aussi à l'occasion des vers satiriques, aurait pu se plaindre comme Benserade, puisque sa mauvaise humeur éclata en maintes circonstances, du logement qu'il occupait, et dans lequel, sans doute, il était à l'étroit; mais il paraît au contraire qu'il se trouva toujours fort honoré de loger près

[1] Né à Paris, en 1726, « paresseux, débauché, et beaucoup moins habile que son père », dit M. Emile Campardon dans sa *Biographie du peintre J. B. Massé* (1880, p. 173).

[2] « Les Galleries qu'on voit sur le bord de l'eau et qui vont aux Thuilleries ont été faites sous Henry IV... — On prétend que sous le règne de François Ier, le total des loyers de toutes les maisons de Paris ne montait qu'à la somme de 312,000 livres. Quelle différence de ce tems là au tems actuel! » *Abrégé chronologique*, 1764. (Manuscrit de notre bibliothèque.)

des « barrières du Louvre », car dans son placet de 1759, il rappelle, avec reconnaissance, qu'il devait cette « récompense » aux bontés du Roi.

Sur les premiers travaux en médailles de Jean du Vivier nous ne trouvons aucun document dans les archives. Ce n'est qu'à partir de 1720 qu'on rencontre de lui des *Mémoires*, toujours modérés, suivant l'usage du temps. Ces *Mémoires* concernent les travaux faits, pour la plupart, pour la suite de l'*Histoire du Roi Louis XIV* et l'*Histoire du Roi Louis XV*, pendant les années 1720 à 1728 et 1729.

On en trouvera le texte entier à l'Appendice.

Le dernier de ces *Mémoires* nous apprend que Jean Du Vivier fit, en 1729, à plusieurs reprises, à Marly et à Vincennes, un modèle en cire, d'après le Roi; qu'il termina ce modèle dans son atelier, avec « beaucoup de soin et d'étude », et qu'il en fit ensuite un poinçon avec lequel on frappa un buste, ou *teste* du Roi, de trente-deux lignes de diamètre.

Les travaux mentionnés dans ces *Mémoires* sont tous des travaux officiels; ils absorbaient le temps de l'artiste; nous constatons cependant qu'il exécuta dans l'intervalle d'autres travaux pour les particuliers.

Ainsi, de 1721 à 1723, il commença et termina, pour son protecteur, l'évêque-prince de Liège, une médaille que nous ne pouvons passer sous silence.

Cette grande et belle médaille, dit M. Pinchart [1], rappelle la fondation faite en Bavière, par ce prince, de la confrérie de Saint-Michel, en 1693, et qu'il établit à Liège cinq ans plus tard.

Elle représente l'archange Gabriel, planant dans les airs, et lançant la foudre sur les anges rebelles, avec cette légende : DOMINUS POTENS IN PRŒLIO. Sous un nuage à droite est la signature de l'artiste : I. DU VIVIER. F.

[1] *Histoire de la gravure des médailles en Belgique*, et *Revue de la numismatique belge*, 1re série, t. V, pl. VII. — Elle a été reproduite dans le *Trésor de numismatique et de glyptique*, qui dit : « Nous ignorons quelle circonstance a trait à cette médaille. »

Une première médaille, qui n'a aucun caractère artistique, avait été faite par l'artiste allemand André Schega, pour rappeler cette fondation.

Au revers est un bouclier, avec ces mots : QUIS UT DEUS, entouré de flammes et d'éclairs, et posé sur un champ blasonné aux armes de Bavière, le tout entouré d'un cercle formé de petits trophées d'armes.

Le Saint Michel de cette médaille est superbe d'allure; le beau désordre qui règne parmi les anges est bien rendu, dit l'abbé Gougenot, qui ajoute : « On y remarque aussi une grande pureté de dessin dans la figure qui est presque couchée, ainsi que dans celle qui se mord le poing, et dont on voit le développement de l'estomac. »

M. Fétis (*Artistes belges à l'étranger*) cite un document contemporain qui explique la pensée libérale qui a présidé à la fondation de cet insigne. Il y est dit : « S. A. Joseph-Clément de Bavière, étant encore dans un âge fort tendre, remarqua dans les Cours de Bavière et de Vienne, où elle a souvent été obligée de se trouver, qu'il régnait un esprit merveilleusement pointilleux sur les rangs d'honneur et de préséance dans les appartements et surtout dans les cérémonies publiques qui se font dans les églises. Elle faisait une juste comparaison des vérités évangéliques, dont se nourrissait sa tendre piété, avec les maximes du monde. Elle ne pouvait pas absolument blâmer les rangs qui sont dus à la naissance et qui contribuent autant au bon ordre qu'à la gloire des États; mais elle désirait au moins trouver quelque moyen où les grands, se dépouillant de tous les caractères de grandeur, se mêlassent avec le gros du peuple, comme ils y seront sûrement, à la mort et au jugement de Dieu. »

Mais, comme le fait remarquer avec raison M. Fétis, ces idées généreuses n'ont point prévalu sur d'autres « institutions créées pour donner satisfaction à la vanité humaine ».

Parlant de la première des deux médailles faites par J. Du Vivier pour l'évêque-prince de Liège, la *Biographie nationale belge* s'exprime ainsi : « On voit déjà en germe ses qualités artistiques; elles seront, sans doute, développées, agrandies, et portant davantage le sceau de son individualité dans les productions d'une date postérieure; mais la marque de supériorité y est déjà, et ni le goût ni le style ne subiront plus de modifications essentielles. »

Du Vivier a aussi gravé un jeton pour les États de Tournaisis, à l'effigie de Marie-Thérèse, avec une tour accostée de gerbes pour

revers : il en existe deux coins. La tête du premier, dit encore M. Pinchart (p. 71), est détestable de tous points; aussi l'artiste l'a-t-il remplacée. Il a signé l'un, sur le col, du monogramme D. V, et l'autre de son nom tout entier.

D'autres médailles furent faites, à la même époque, en l'honneur de l'évêque Joseph-Clément, mais elles ont peu de valeur et sont anonymes.

La *Biographie nationale belge*, fondant en un seul article ce qui concerne la médaille du traité de Baden (1714) et ce qui concerne la médaille de l'Ordre de Saint-Michel, dont elle ne donne pas la date, qui est 1723, commet une confusion qui pourrait induire en erreur les biographes, d'autant plus que, aussitôt après, il est question de la médaille de la statue équestre de Louis XIV, pour la ville de Lyon, qui date de 1714; il y a donc là à contrôler le texte avec attention.

L'année 1722, que nous reprenons pour suivre l'ordre chronologique, marque l'apogée du talent et de la réputation de Jean Du Vivier. Il fit, en cette année, la médaille du sacre de Louis XV, sur les dessins de Louis de Boullongne, peintre et graveur. Cette médaille de grand module est connue, dit l'abbé Gougenot, « par les richesses et les beautés qu'on y remarque ». Suivant la *Biographie nationale belge*, elle est « considérée comme l'une des plus importantes » de la série biographique du règne.

C'est dans ce temps-là aussi, qui coïncide avec les plus nombreuses commandes qui furent faites à l'artiste, que Jean Du Vivier grava deux œuvres qu'on citera toujours avec éloges, et dont il nous faut parler en détail.

L'une est la médaille de Philippe, duc d'Orléans, régent; elle fut gravée d'après un portrait peint par Le Moyne père.

L'autre est la médaille de Louis-Henri, duc de Bourbon, qu'il dessina et grava entièrement. Elle fut frappée sous le ministère de ce prince. Gougenot remarque que la tête du duc de Bourbon, « tant par la pureté du dessin que par la vérité avec laquelle la chair est rendue », est une des plus belles qui soient sorties du burin de l'artiste. Au revers la Paix, accompagnée de l'Abondance, brûle les instruments de la Guerre; on y lit : ORDO FIDESQUE PEREXXANT. Gougenot remarque encore que dans ce revers la tête

de l'Abondance est d'un beau caractère, et que les draperies des deux figures sont bien jetées.

Dès ce moment, on put dire de Jean Du Vivier, sans trop d'exagération, qu'il était le Warin [1] de son siècle.

Le 31 mars 1724, l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont il était membre depuis six ans, lui commanda deux médailles pour les prix de l'École.

L'une devait représenter le Génie du dessin, debout, tenant d'une main un crayon, de l'autre une académie, et regardant le ciel, d'où émane le feu qui l'inspire; elle devait avoir pour légende ces mots : MENTEM FURATUS OLYMPO.

La seconde médaille devait figurer Minerve s'apprêtant à distribuer des couronnes à ceux qui excellent dans les Arts, avec cette légende : MINERVA MUNIFICA.

Malheureusement les nombreuses commandes qu'il avait reçues du Roi, et qui absorbèrent tout son temps pendant plusieurs années, l'obligèrent à négliger celles-ci : d'ajournement en ajournement, ces médailles ne furent exécutées que fort tard, ce qui amena un peu de refroidissement dans les relations de l'Académie avec l'artiste.

Nous le voyons ensuite exécuter, en 1732, pour la ville de Bordeaux, d'après le monument de Le Moyne fils, une médaille représentant d'un côté la statue équestre du Roi, et de l'autre la nouvelle place, avec cette légende : PRÆSIDIUM ET DECUS.

La tête du Roi est fort belle dans cette médaille; elle est d'une grande finesse de dessin. On admire aussi le cheval, qui est très bien exécuté. Le revers est considéré comme un chef-d'œuvre; les détails en sont infinis et d'une délicatesse extrême.

Nous n'avons presque rien dit encore du caractère de Jean Du Vivier. A cet égard, on est unanime à le représenter comme un homme peu sociable, d'un abord difficile, que tout ombrageait. Il avait sans doute conscience de sa valeur; il se sentait supérieur à d'autres artistes, plus estimés que lui, peut-être; mais ce n'était pas une raison pour décocher des traits satiriques, en vers et en

[1] Jean Warin, né aussi à Liège, en 1603, fixé à Paris sous Guillaume Dupré, mort dans cette ville, en 1672.

prose, à tous ceux qui le fréquentaient. Il dut se reconnaître un jour, dans ce couplet [1] si habilement tourné, qu'on répandit dans le public en 1749 :

Il faut sans relâche
Faire des chansons;
Plus Poisson s'en fâche,
Plus nous chanterons.
Tous les jours elle offre
Matière à couplets,
Et veut que l'on coffre
Ceux qui les ont faits.

On ne coffra jamais Jean Du Vivier, qui, à maintes reprises, s'exerça sur les uns et sur les autres, et l'on fit bien; car il a pu ainsi buriner à son aise sur l'acier les grandes actions du temps qu'il persiflait dans ses vers.

Mais rien ne put tarir sa verve endiablée; et c'est par paquets qu'il avait entassé ses réflexions désobligeantes et aussi, à n'en pas douter, ses utiles indications sur l'art et les œuvres qu'il méditait de faire encore.

Un jour, Jean Du Vivier apprit qu'une place de conseiller était vacante à l'Académie royale de peinture et de sculpture; il la sollicita, mais les Académiciens, ses confrères, se souvenant qu'il n'avait pas fourni son morceau de réception, donnèrent leurs préférences à un autre collègue, bien qu'ils rendissent pleine justice à son talent. Comme excuse, il prétendit que le Roi lui avait confié de nombreuses commandes, qu'il n'avait pu refuser; on ne jugea pas valable cette excuse, et l'on persista à lui refuser le titre qu'il ambitionnait.

Jean Du Vivier conçut un tel chagrin de ce refus, qu'il qualifiait de passe-droit, que dès ce moment il cessa toutes relations avec l'Académie, n'assistant même plus aux séances, malgré les instances réitérées du directeur Hulot, qui avait conservé de l'estime pour lui.

Il continua ainsi longtemps à bouder l'Académie, préférant le ridicule à l'oubli d'un vote qu'on regrettait autant que lui.

[1] Sur l'air : *Après la bataille qu'on donne demain,* cité dans le *Journal et Mémoires de Charles Collé,* publié par Honoré Bonhomme. Paris, 1868, t. I, p. 62.

Malgré tout, hâtons-nous de le dire, Jean Du Vivier s'acquitta, mais trop tard pour lui, de la dette qu'il avait contractée envers l'Académie.

Comme morceau de réception, il y présenta enfin le nouveau sceau de l'Académie, quand le roi Louis XV se déclara protecteur immédiat de cette Assemblée.

Beaucoup de jetons ont été gravés par Jean Du Vivier, pour le Roi, pour des corporations et pour des particuliers. Du temps des Roëttiers, on les reproduisait volontiers au *Mercure de France* [1]. Du Vivier n'eut cet honneur qu'une seule fois, en février 1736 (p. 323), à propos des *Jettons frappés pour le premier jour de janvier*.

Un de ces *jettons* est ainsi décrit :

MAISON DE LA REINE

Un laurier en pied. *Gratissima Phœbo*.

La tête du Roy nouvellement gravée est l'ouvrage du sieur du Vivier, qui a été fort approuvé.

Cette tête, qui est figurée sur la planche desdits jetons, gravée par Sornique, est, en effet, superbe d'allure.

Nous avons trouvé dans le tome CCLXXXII, de la Collection Clairambault [2], une liste des *Jettons de M. du Vivier* que cet artiste avait cédés à ce célèbre amateur. Tous n'étaient pas de lui. Le total de la vente s'éleva à 110 livres, pour cinquante et un jetons, qui furent payés 6 livres pièce, 3 livres, et une livre 10 sols (ramenée à une livre). Ne pouvant pas déterminer la date de ce document, nous le mentionnons ici.

Pour la première fois Jean Du Vivier exposa au Salon de Paris de 1737, puis à ceux de 1739, 1740, 1746, 1750.

On peut être surpris qu'un « si habile homme qui ne travaillait que pour la gloire » n'ait pas exposé plus souvent.

[1] Notre Du Vivier a été omis par M. Guigard, dans son *Indicateur du Mercure*.

[2] Pages 721-723. — Pierre de Clairambault, généalogiste des ordres du Roi (1651-1740).

Il en a donné lui-même la raison dans cette note intime, reproduite par l'abbé Gougenot :

« Quand on me demande, — dit-il, — d'où vient que je n'ai rien exposé au Salon, je réponds que j'ai déjà assez d'ennemis, que je n'ai que faire de les augmenter ou du moins de renouveler leur animosité ; ils m'ont presque oublié ; ce n'est pas la peine de leur fournir un nouvel aiguillon de haine. »

De Boze lui avait interdit de signer ses médailles, prétendant que cette signature pouvait être considérée comme faisant partie de la légende ; il répondit fièrement et justement : « Je n'en ferai « rien, car je l'ai toujours pratiqué, et c'est un usage constant parmi « les graveurs. » Et avec raison il observa « que si l'on en usoit « autrement, ce seroit ôter aux artistes le principal motif de faire « de leur mieux ; que dès qu'ils n'auroient plus l'envie de se faire « connoître, la décadence des arts s'ensuivroit infailliblement ».

On parvint cependant à lui faire enlever son nom qu'il avait gravé sur la médaille de la Lorraine, quoiqu'il fallût un microscope pour le lire. Il se vengea de cette taquinerie mesquine en gravant ses deux initiales qu'il rendit plus visibles que son nom. Puis il fit tremper le coin, et de cette façon, ajoutait-il malicieusement, « il n'y eut plus moyen de les effacer ».

Au cours de ses succès les plus mérités, Jean Du Vivier se brouilla avec Bouchardon, qui était un artiste éminent du temps. Ce désaccord, Du Vivier l'a reconnu, a été un des « grands malheurs » de sa vie.

Jusqu'alors Bouchardon avait fourni à Jean Du Vivier la plupart des sujets d'après lesquels il gravait les médailles du Roi.

En 1738, de Maurepas, ministre secrétaire d'État au département de Paris, chargea Bouchardon de dessiner le portrait du Roi ; le dessin ayant plu à la Cour, de Cotte, directeur de la Monnaie des médailles, reçut l'ordre de le faire graver tout de suite par Jean du Vivier. Tout autre graveur eût accédé à cet ordre, exprimé, sans nul doute, en termes flatteurs pour les deux artistes, d'abord pour être agréable au Roi, puis, ensuite, parce que, sans nul doute aussi, l'œuvre du dessinateur était digne du graveur. Mais le caractère extrêmement susceptible de Jean Du Vivier lui fit apercevoir des dessous là où, dit-on, il n'en existait pas. La Cour, qui com-

mandait les médailles, avait certainement le droit d'en confier le dessin à qui elle voulait; elle aurait même pu, sans injustice, charger tout autre artiste que Du Vivier de l'exécution de celle dont Bouchardon avait fait le dessin. Mais Du Vivier, mécontent, irrité de la préférence accordée à cet artiste, prétexta qu'il avait toujours gravé les têtes de Louis XIV et de Louis XV d'après ses propres dessins, faits sur nature; et comme on ne crut pas pouvoir, en cette circonstance, le satisfaire, il s'obstina jusqu'à refuser de travailler d'après Bouchardon, bien qu'il fût son ami, qu'ils aient collaboré sans difficulté, mais sous le prétexte futile qu'on ne pouvait « rien faire de bon » d'après le dessin qu'il avait sous les yeux.

Naturellement les propos de Jean Du Vivier offensèrent Bouchardon, qui retira immédiatement son dessin, déclarant de son côté qu'il refusait dorénavant de travailler avec lui.

A la suite de ce désaccord, Marbeau, orfèvre, fut chargé de graver la médaille dont il s'agit.

Mais, quoique la rupture fût complète, les deux artistes ne cessèrent jamais, dit-on, de s'estimer.

Se virent-ils par la suite? C'est peu probable.

En tout cas, la Cour garda rancune à Jean Du Vivier de son obstination formulée certainement en termes violents; et à partir de ce jour, il ne reçut plus de commandes.

Ainsi, pour un caprice, une prétention excessive, il fut privé, lui qui aimait tant l'art et la gloire, des faveurs du Roi, à qui, après tout, il devait ce qu'il était!

Cette période de la vie de Jean Du Vivier est sans doute celle qui lui causa le plus d'amertume. Il dut se résigner difficilement au rôle secondaire auquel il était désormais condamné. Mais il ne négligea pas cependant tout à fait son art; et n'ayant plus de commandes royales, il fit pour les municipalités et les particuliers une série de jetons qui suffiraient à illustrer son nom.

C'est ainsi que, dans ces années presque de repos, il composa et grava pour la ville de Rouen une belle médaille représentant Mercure répandant sur cette ville une corne d'abondance, avec cette légende : FIRMATA CONSILIO COMMERCIA.

Il exécuta aussi, dans ce même temps, une foule de cachets qui lui procurèrent de « faibles ressources », en comparaison de ce que lui rapportaient les commandes royales.

A ses heures de loisir il travaillait enfin pour les libraires. Ainsi, il grava en 1743 une vignette aux armes d'Orléans, pour mettre au frontispice d'une Bible; puis, longtemps après, un graphomètre, avec les détails de son mécanisme, et deux mains, qui, en conduisant cet instrument, dessinent le portrait de l'artiste.

Dix ans après, à l'avènement du ministère d'Argenson [1], Jean Du Vivier vit la fin de l'exil auquel il s'était volontairement condamné, et il reprit ses travaux d'autrefois; mais il avait vieilli depuis son désaccord avec Bouchardon; et il avait atteint la soixantième année, qui, pour un artiste médailliste surtout, est forcément l'âge du repos.

Néanmoins, le 30 décembre 1747, Coypel, directeur de l'Académie de peinture et de sculpture, le chargea de graver le profil de la tête du Roi, avec l'inscription de *Protecteur de l'Académie*, qu'il destinait à servir de sceau à cette Académie, et qui devait tenir lieu du morceau que Du Vivier aurait dû fournir pour sa réception. De cette façon, fort gracieuse, l'artiste put se mettre tout à fait en règle vis-à-vis de l'Académie. Il avait d'ailleurs compris lui-même qu'il ne devait pas bouder plus longtemps, en s'offrant de graver cette tête du Roi, pour l'Académie, bien avant qu'on lui en fît la commande.

Pour ne pas interrompre l'ordre chronologique dans le récit de la carrière artistique de Jean Du Vivier, nous avons évité de parler jusqu'ici de sa famille.

Il s'était marié, vers 1718 (la date ne nous est pas connue), vers la trentième année, avec une Parisienne, Mlle Marie-Louise Vignon, fille d'un marchand de vin et petite-fille de Martin, architecte, qui, sous Colbert, bâtit le château de Sceaux [2], près Paris.

Jean-Jacques Rousseau a témoigné, en plusieurs circonstances de sa vie, de son peu d'amour pour les beaux-arts; mais nulle

[1] Voyer de Paulmy d'Argenson, ministre des Affaires étrangères de 1743 à janvier 1747.

[2] Voir notre *Histoire de la ville de Sceaux*. Sceaux, 1883, in-8°. — Nous consacrerons prochainement une notice à cet architecte et à son fils, aussi architecte, sur lesquels les biographes spéciaux ont su peu de chose.

L'architecte Martin est mort des suites d'une chute qu'il avait faite en tombant d'un échafaudage élevé du château de Sceaux.

part, dans ses écrits, il n'a été aussi agressif que dans son *Contrat social*[1], où il a osé dire :

« Donnez tous vos soins à l'agriculture qui multiplie les hommes, « et chassez les arts qui ne feroient qu'achever de dépeupler le « pays, en attroupant sur quelques points du territoire le peu « d'habitans qu'il a. »

Jean Du Vivier, par son exemple, démentit ce paradoxe du célèbre philosophe, car il eut de son mariage avec Mlle Vignon dix-sept enfants, dont treize garçons et quatre filles.

En voici la liste :

Auguste, Vincent, Claude-François, Augustin, Gertrude, Élisabeth, Félicie, Thérèze, tous morts en bas âge;

Jean-Pierre, né en 1724, mort en 1754, en possession d'une fonction honorable dans l'administration des ponts et chaussées;

Pierre-Louis-Isaac[2], qui fut bijoutier, et mourut en 1761;

Pierre-Simon-Benjamin, né en 1730, mort en 1821, qui devint graveur général des monnaies;

Thomas-Joseph-Germain, qui fut peintre et mourut en 1814;

Maurice, qui fut graveur et mourut en 1748;

Christine, qui vécut jusqu'en 1753;

Paul-Eugène-Louis, qui mourut à vingt ans;

Jeanne-Louise-Françoise, morte en 1762, et qui fut l'épouse de Tardieu[3], graveur et académicien;

Julie, religieuse hospitalière, qui rendit son âme à Dieu en 1744.

[1] Paris, Cazin, 1791, in-32, p. 91.

[2] C'est lui, sans nul doute, qui était l'auteur du dessin dont il est parlé ci-après : « Mon père avait dans sa chambre une magnifique vue à l'aqua-tinta; elle représentait le château de Sceaux, les grands parterres, le grand canal, sur lequel on voyait la fameuse galère à douze rameurs, dont il est question dans l'acte de vente des héritiers Seignelay au duc du Maine (1699), toutes les têtes d'arbres représentées dans la plaine de Châtenay suivant les alignements du plan fait pour Mgr le duc du Maine, tous les villages des environs, et, dans le fond, la colline de Montlhéry et sa tour. Cette magnifique pièce, qui mesurait 1 mètre sur 0m,60, était signée, à droite, en gros caractères : *L. du Vivier. fils. fecit* 17... Les Allemands l'ont emportée, ainsi que toutes les gravures qui se trouvaient dans l'appartement de mon père, à Sceaux. » (Lettre de M. le marquis de Trévise, propriétaire du château de Sceaux, à nous adressée, le 22 mars 1889.)

[3] Voir *Notice sur les Tardieu, les Cochin et les Belle, graveurs et peintres,* par Alexandre Tardieu. (*Archives de l'Art français,* t. IV, et tirage à part sous ce titre. Paris, 1855, brochure in-8° de 23 pages.)

Ainsi, notre artiste prouva, sans réplique possible, qu'on peut très bien[1] cultiver les arts au milieu d'une nombreuse famille.

Malheureusement la fatalité pesa sur les siens, d'une façon si rigoureuse, qu'au moment de sa mort il ne lui restait que trois enfants :

Jeanne-Louise-Françoise, épouse Tardieu;

Thomas-Joseph-Germain, qui avait embrassé la carrière des arts, comme peintre, sous la direction de Chardin;

Pierre-Simon-Benjamin, qui continua la lignée.

L'éducation d'une aussi nombreuse famille nécessite, on le conçoit, des sacrifices de tous les instants; dès lors, il faut attribuer en grande partie les difficultés de caractère de Jean Du Vivier à ses préoccupations incessantes.

Nous ignorons d'ailleurs ce que pouvait lui rapporter, bon an, mal an, ses travaux de graveur; nous savons seulement qu'il toucha jusqu'à sa mort, sur le Trésor royal, une pension de cent pistoles (mille livres).

Ces préoccupations n'étaient peut-être qu'imaginaires; en tout cas, il paraît que, malgré les habitudes d'ordre de sa vie privée, il retira si peu d'avantage de sa profession de graveur, qu'il ne laissa à ses enfants qu'une « fortune médiocre ».

Vers la fin de sa vie, soit besoin, soit amour de l'art, Jean Du Vivier se remit à la gravure au burin, et semblait puiser, dit la *Biographie nationale belge* (VI, 390), « dans la pratique de cet art délicat un regain de jeunesse ».

On connaît de lui quelques planches, dont on a voulu augmenter le nombre, en lui attribuant celles que Fétis a désignées comme étant de Gendulphe Du Vivier, son père.

On s'est demandé si cet atrabilaire artiste aimait ses enfants; il les aima certainement, il les « chérissait » même, mais il fallait que chez lui tout « fléchît sous sa volonté absolue ».

Or, on est bien près d'être mauvais père, quand on est sévère à l'excès pour les siens.

[1] On a remarqué que les artistes qui sont morts insolvables étaient privés de famille, et que ceux qui arrivaient à la fortune avaient eu beaucoup d'enfants.

François Tortebat, peintre de portraits et graveur (1626-1690), eut vingt-neuf enfants de sa femme, fille du peintre Vouet.

Dès 1752, Jean Du Vivier avait perdu sa femme, qu'il aimait tendrement malgré leurs différences de caractères.

Plus tard, la mort d'un fils qui s'était fait une belle situation dans le commerce de la bijouterie, « acheva de l'accabler ».

Puis, une attaque d'apoplexie, conséquence sans doute de ses chagrins et de ses emportements, le mit à deux doigts du tombeau; il traîna pendant quelque temps encore, et enfin mourut, en stoïque, aux galeries du Louvre, qu'il occupait depuis quarante-deux ans, le 30 avril 1761, à l'âge de soixante-quatorze ans et trois mois.

On rapporte que, lorsqu'il ressentit les approches de la mort, il appela auprès de lui ses trois enfants, le jour même qu'il reçut les sacrements; puis, qu'après les avoir embrassés et entretenus avec tendresse, il leur enjoignit de se retirer, afin qu'il pût mourir seul, comme il le désirait, ne permettant même pas que la personne qui le gardait restât auprès de lui.

Mais ses enfants veillaient dans une pièce voisine; la nuit, on entendit des cris plaintifs, on courut aussitôt auprès de lui; il venait d'expirer, retenant convulsivement sur ses lèvres un crucifix qui ne le quittait pas depuis sa maladie.

Telle fut la fin de Jean Du Vivier.

L'épitaphe que Diderot avait proposée pour le comte de Caylus aurait pu être gravée sur son tombeau :

> Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque.
> Ah! qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque!

De ce que l'abbé Gougenot [1], son panégyriste, nous a conservé, et de ce que l'on sait par tradition, il résulte que Jean Du Vivier était haut de taille, maigre, très musclé, dur pour lui-même, et n'avait jamais fait de maladie sérieuse.

[1] On trouve l'éloge de l'abbé Gougenot, par Sallé, avocat au Parlement, de l'Académie de Berlin, dans le *Nécrologe des hommes célèbres de France* (Paris, 1778, t. III, p. 79-109). Il y est dit : « L'Académie royale de peinture et de sculpture ayant désiré qu'il se chargeât d'écrire la vie de plusieurs des membres distingués que la mort lui a ravis successivement, elle a de lui celles de Messieurs Galoche, Oudry, le Lorrain, Coustou et Du Vivier, qu'il a lues dans les Assemblées, et qui sont consignées dans ses archives. Ces vies lui ont fait beaucoup d'honneur,

Doué d'un tempérament excellent, il se livrait au travail avec ardeur, et y consacrait souvent une partie de ses nuits.

Jamais, paraît-il, on ne put le décider à se faire aider dans ses travaux; son caractère difficile lui faisait trouver mauvais tout ce qui n'était pas de lui.

Il fabriquait d'ailleurs lui-même, avec une rare habileté, les outils nécessaires à sa profession, en inventait d'autres, limait, tournait, trempait les carrés, se délassant d'une occupation par une autre occupation.

L'abbé Gougenot, qui vivait dans un temps où la mémoire de Jean Du Vivier était présente au souvenir de tous (1719†1767), rapporte que cet artiste fut toujours grand amateur de musique, qu'il avait composé plusieurs morceaux d'un certain charme, qu'il avait même inventé un viole-orgue, ou clavecin aux sons prolongés par l'orgue, dont il avait taillé et retaillé toutes les parties.

Cet instrument était d'une certaine dimension. Pour l'emménager aux galeries du Louvre, il avait fallu le démonter. Or, à partir de ce moment, les travaux de gravure absorbèrent tellement Jean Du Vivier qu'il ne trouva plus le temps de le reconstruire, de sorte qu'après sa mort, quand on voulut tirer parti de cet instrument, il fut impossible de le remonter, parce que, dans l'intervalle, Du Vivier avait refait plusieurs fois les mêmes morceaux, et qu'étant dissemblables, lui seul aurait pu distinguer les morceaux d'essai des morceaux définitifs.

La poésie captiva aussi ses loisirs; et pendant longtemps, il composa des chansons burlesques et surtout des satires.

Sa tendance à trouver des défauts, même chez ses meilleurs amis accumula fatalement sur lui les représailles, au point de rendre son foyer presque désert.

Il a laissé après sa mort des monceaux de cartes, « qu'un scribe

tant par rapport à la justesse et à la sage liberté des jugemens qui y sont portés sur les ouvrages de ces grands artistes. »

Ces vies et d'autres ont été imprimées par les soins de MM. Dussieux, etc., sous le titre de *Mémoires inédits*, etc., ainsi qu'il a été dit ci-dessus.

L'Éloge de Du Vivier existe en copie manuscrite à la Bibliothèque royale de Bruxelles, et c'est d'après cette copie que Fétis a parlé de l'artiste liégeois.

Cet Éloge fut lu à l'Académie le 5 février 1763.

en trois ans viendrait difficilement à bout de transcrire », et sur lesquelles il avait exprimé ses ressentiments contre tout le monde, même contre lui.

Il serait difficile, dit l'abbé Gougenot, « de trouver aucun vide dans les instants de sa vie. Restoit-il rêveur auprès du feu, sa vue se fixant sur un charbon y apercevoit des traces de figures qui frappoient son imagination; aussitôt, prenant le crayon, il les dessinoit. Il en faisoit autant d'après des morceaux de pain, des fruits à moitié mangés, des plis de serviette et des bois veinés. Rien ne lui plaisoit tant que de découvrir dans ces objets des caractères que l'on inventeroit difficilement et qui, rendus sur le papier, paraissoient naturels ou possibles. Il est inconcevable combien il a laissé de ces charges, sans celles qu'il a dessinées sur les murailles de son logement. Son affection s'étendoit jusqu'à ces objets bizarres qui lui avoient servi de modèles; il les conservoit. Quelle singulière collection! »

Après avoir reconnu que « l'esprit ombrageux » de Jean Du Vivier lui fit trouver constamment des sujets de mécontentement contre ceux qui l'entouraient, l'abbé Gougenot ajoute que jamais père n'eut plus lieu d'être satisfait de ses enfants, qu'il éleva avec beaucoup de sévérité, tout en s'attirant leur affection. Jamais aussi père n'eut à leur égard plus d'alarmes, et heureusement d'alarmes imaginaires. Il voulait lire dans l'avenir, et prévoir ce qu'ils deviendraient un jour. Entier dans sa volonté à leur égard, tout en les aimant beaucoup, il ne pouvait souffrir que rien lui résistât, et il ne put pardonner à l'un d'eux, Pierre-Simon-Benjamin, de s'être, malgré son expresse défense, destiné à l'art de médailliste. Loin de lui procurer les secours qu'il devait attendre d'un génie aussi éclairé que le sien, il gémissait sur son art. Sa tendresse et sa sollicitude lui faisaient redouter pour ce fils les mêmes vicissitudes qui l'avaient affligé, et dont il avait sans cesse la triste image sous les yeux. D'un autre côté, la dévotion qu'il poussait quelquefois, sans assez de réflexion[1], jusqu'au plus strict rigorisme, ne lui permettait pas de croire qu'on pût faire son salut dans la carrière des arts.

[1] *Notes intimes*, et l'abbé Gougenot, qui dit : « Dévotion stricte, mais quelquefois peu réfléchie. »

L'abbé Gougenot, résumant ses souvenirs, dit encore que Jean Du Vivier avait « une très-grande piété, une probité à toute épreuve, et une franchise qui ne s'accommodoit pas parfaitement avec ce qu'on appelle l'usage du monde ». « Quoique peu liant en apparence, — ajoute-t-il, — c'étoit l'homme du monde le plus serviable. Il étoit extrêmement sensible; il possédoit toutes les qualités qui désignent le meilleur cœur; et il faut avouer qu'il les possédoit à l'excès. Cet amour pour la gloire dont il paraissoit si vivement animé, n'étoit qu'une noble émulation qui ne fut jamais taxée d'orgueil. Enfin, ses vertus l'avoient tellement rendu respectable, qu'il ne cessa d'être chéri et estimé de ses amis, dans le temps même qu'il se plaignoit d'eux, et qu'il les forçoit de le plaindre. »

En somme, on le voit, Jean Du Vivier était un assez vilain monsieur, presque insociable, un névrose, sans doute, tombé jusqu'au ridicule dans les pratiques de la bigoterie : on pouvait espérer mieux de son intelligence et de ses talents.

Les graveurs de médailles n'ont presque jamais fait d'élèves; Jean Du Vivier n'en fit pas non plus.

Mais on cite, comme digne de remarque, Louis Dreppe, né et mort à Liège (1744 † 1833), qui s'appliqua surtout, dans sa carrière de graveur, « à l'étude des belles productions » de cet artiste et de celles de Jean Warin, aussi Liégeois.

« Il a été entraîné, dit la *Biographie nationale belge* (VI, 165), à étudier leur dessin, leur style, bien qu'il se vouât surtout à une branche de l'art tout à fait distincte de celle dans laquelle ils s'illustrèrent; c'est en effet par les gravures au burin, dont il a orné un grand nombre de livres, que le nom de Dreppe a obtenu une certaine notoriété et qu'il a mérité de survivre. »

L'œuvre de Jean Du Vivier est considérable.

Il a gravé plus de 400 coins, dont 17 têtes du Roi, à différents âges, 3 têtes de la Reine, 2 dessus de médailles où le Roi et la Reine sont en regard, 10 autres têtes d'hommes illustres, 4 grands dessus et 42 revers de médailles, tant grands que petits, sans compter les inscriptions et les ornements dont ces médailles sont décorées, et plus de 200 coins, pour des jetons, où, fidèle à ses principes de dessin, il consacra par avance cette belle devise qui

est sur le tombeau de Ingres : « Le dessin est la probité de l'art! »

Parmi ses œuvres, il faut citer les médailles qui représentent les doyens de la Faculté de médecine de Paris; la ressemblance était frappante, disent les contemporains, bien qu'elles n'aient presque pas de relief.

Il a fait aussi un grand nombre de dessins « très corrects et dont la composition est pleine de chaleur »; il en passe quelquefois en vente publique; ces temps-ci, on nous en signalait même une forte série chez un particulier.

Il a laissé, enfin, quelques Têtes modelées en cire qui étaient « d'aspect charmant ».

Jean Du Vivier était correct, fin et gracieux dessinateur; il drapait avec délicatesse, et ses draperies étaient d'un bon choix. Il savait donner à ses têtes l'expression qu'elles devaient avoir; il l'emportait sur les plus habiles graveurs qui l'ont précédé, par l'intelligence du bas-relief et la composition. En excellent dessinateur qu'il était, il s'attachait surtout à la justesse des formes et à la pureté des contours. L'étude des chefs-d'œuvre de Rome, d'Athènes et de Syracuse avaient beaucoup contribué à épurer son goût et à l'élever.

Telle est l'opinion que ses contemporains ont formulée sur lui, et que la postérité a confirmée.

L'abbé Gougenot, qui lui est presque en tout favorable, apprécie ainsi son œuvre [1] :

« On ne peut pas assurer qu'il eût une méthode d'opération uniforme. Naturellement inventif, il avoit fréquemment recours à des nouveaux expédients pour surmonter les difficultés qu'il rencontroit dans l'exécution. Personne n'a été plus hardi que lui à manier l'acier; tantôt il gravoit en creux ses carrés et les finissoit soit tout de suite et quelquefois même d'après nature; tantôt, ne redoutant point de s'engager dans une route plus longue, il faisoit en relief la partie principale de son ouvrage et terminoit ces reliefs que l'on appelle poinçons, comme il eût achevé ses creux mêmes : si petit que fût l'objet de son imitation, on le voyoit conduire le travail de son acier de la même manière qu'un sculpteur conduit celui de son marbre. Il établissoit savamment ses masses, il entroit ensuite dans

[1] M. Bellier de la Chavignerie l'a résumée dans son *Dictionnaire*.

de très grands détails, en conservant un faire gras et large. Il se servoit le plus souvent de rifloirs et rarement de ciselets. Il poussoit le fini à un point surprenant, par le moyen de petites pierres à l'huile grosses comme une aiguille qu'il ajustoit lui-même. Son poinçon ainsi terminé et imprimé dans un carré, il réparoit, avec tout l'esprit imaginable, le creux que ce poinçon lui avoit donné. Enfin, pour achever son coin, il ajoutoit, ou pour mieux dire, il gravoit après coup sur le carré de son creux les accessoires et autres parties qu'il croyoit mériter moins de précaution. Le dernier de ces deux procédés, quoique le plus compliqué, étoit celui qu'il préféroit comme le plus sûr. »

Le catalogue des œuvres de Du Vivier, que nous reproduisons à l'Appendice, d'après l'abbé Gougenot, représente à lui seul 167 coins pour des médailles et des revers, non compris les faces de divers jetons pour la ville de Paris, des compagnies et des particuliers.

En outre de ces travaux, en quelque sorte officiels, Jean Du Vivier a gravé d'innombrables sceaux et cachets dont aucun n'est signé, et un grand nombre de jetons représentant des figures et des armes avec cartels variés, que nous avons dû forcément négliger.

Nous reproduisons aussi à l'Appendice l'état des médailles et jetons dont les coins, conservés au Musée monétaire de Paris, ont été gravés par Jean et Benjamin Du Vivier.

Ce travail, que M. le directeur de la Monnaie a bien voulu faire dresser à notre sollicitation, a nécessité de longues et patientes recherches parmi tous les coins du dix-huitième siècle que possède le Musée monétaire.

En France et en Angleterre, le nom de Jean Du Vivier est souvent cité, et toujours avec éloge, dans les Revues numismatiques et dans les ouvrages spéciaux.

En Allemagne, sa mémoire est aussi en grande considération, et M. Henri Bolzenthal, notamment[1], lui a consacré quelques lignes fort élogieuses dans ses « Esquisses sur l'histoire de l'art des médailles dans les temps modernes ».

[1] *Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen medaillen-arbeit.* 1429-1840. Berlin, 1840, in-8°, p. 263.

Mais c'est en Belgique qu'il a trouvé les plus chauds apologistes ; dans ce pays, biographes et numismates confondent dans une même admiration « Jean Warin et Jean Du Vivier ».

Arrivé presque au terme de notre travail, nous devons céder ici la parole à la *Biographie nationale belge* (VI, 386-7).

M. Félix Stappaerts, auteur de la notice qu'elle renferme sur Jean Du Vivier, s'exprime en ces termes émus :

« Le génie d'un autre Liégeois avait retracé de même une partie du règne de Louis XIV : Warin avait consacré, sous une forme admirable, l'image de ce roi-soleil, qui ne voulut plus, en vieillissant, se reconnaître que dans les portraits de son maître graveur. C'est donc à ce type que Duvivier recourut en exécutant ses premières médailles, notamment celles relatives à la campagne de Flandres (1649), aux prises d'Ypres, Landau, Douai, Lerida, Neuf-Brissac, et aux deux célèbres traités de paix de Westphalie et d'Utrecht.

« On croit volontiers à l'authenticité des faits inscrits sur le bronze ; parfois cependant leur réalité est plus contestable que celle des faits consignés dans des documents ordinaires. Ainsi, on trouve dans l'œuvre si considérable de notre graveur des médailles rappelant des événements éventuels et non réalisés : telle est celle frappée à l'occasion du projet de mariage entre Louis XV et une Infante d'Espagne, œuvre d'art charmante, montrant l'Infante présentée à la France par l'Hymen, mais indication historique erronée, puisque l'Infante retourna en Espagne, et que Marie Leczinska, fille du roi de Pologne, vint prendre sa place dans la couche royale. Telle est encore la médaille faite lors des préliminaires de la paix en 1721 : Mars et Minerve, formant alliance, y apparaissent près d'un olivier chargé des armoiries des provinces hostiles et accompagnés de cette légende : PACIS ÆTERNÆ FUNDATÆ. On sait combien l'espoir de « cette paix éternelle » s'évanouit vite. Ce qui fut seul durable, c'est le goût délicat manifesté dans cette composition allégorique. Ici se montre l'incontestable supériorité de Duvivier ; Warin, plus grandiose que lui, alors qu'il ne s'agit que de modeler une tête, doit lui céder la place quand on compare les revers de leurs médailles sous le rapport du dessin, de l'invention et de la grâce. Voltaire a donc été fort injuste, ou singulièrement oublieux, quand il a

décerné à Warin[1] seul des éloges excessifs, qu'il convenait de partager équitablement entre lui et son émule. « Nous avons, dit-il[2], « égalé les anciens dans les médailles. Warin fut le premier qui « tira cet art de la médiocrité, sur la fin du règne de Louis XIII. « C'est maintenant une chose admirable que ces poinçons et ces « carrés qu'on voit rangés par ordre histori-alphabétique dans l'en- « droit de la galerie du Louvre occupé par les artistes. Il y en a « pour deux millions, et la plupart sont des chefs-d'œuvre. »

Puis il conclut ainsi :

« Le classement historique des médailles du Louvre aurait dû « rappeler au patriarche de Ferney que Warin avait un glorieux « rival, et qu'à celui-ci étaient dus bon nombre des chefs-d'œuvre « qu'il admirait avec raison. L'analogie des services rendus par les « deux maîtres devait aussi l'en faire souvenir. En effet, la réforme « métallique, commencée par l'un sous Louis XIII, s'acheva par « l'autre sous Louis XV. La notoriété publique ne les séparait pas « d'ailleurs; elle assimilait, au contraire, leurs talents et semblait « portée à y voir un des attributs de leur nationalité. »

« Du Vivier avait-il déplu à Voltaire en s'abstenant de rendre hommage à sa royauté littéraire ? On serait tenté de le croire, tant il semble étrange que celui-ci omette de le citer, alors qu'il parle implicitement de lui. C'est, en effet, de notre artiste qu'il s'agit quand Voltaire raconte, dans ses *Anecdotes* sur Pierre le Grand, une des gracieusetés faites au Czar. »

M. Stappaerts rapporte à Voltaire le récit que nous avons donné précédemment de la frappe de la médaille d'or à l'effigie de ce souverain.

On ne saurait être plus chauvin et plus juste à la fois.

Il y a cependant quelques réserves à faire sur cette revendication solennelle.

D'abord, c'est dans son *Siècle de Louis XIV*, dont la première édition parut en 1751[3], que Voltaire a parlé de Warin ; et l'on sait

[1] La Table de l'édition Beuchot orthographie ce nom *Varin*, bien que dans le texte il y ait *Warin*. — V. A.

[2] *Siècle de Louis XIV*, aux diverses éditions. — V. A.

[3] *Le Siècle de Louis XIV*, publié par M. de Francheville... Berlin, 1751, 2 vol. in-12. L'exemplaire de la collection Beuchot, qui est à la Bibliothèque nationale (C. V. Beuchot, 814), contient un grand nombre d'additions et de cor-

que cet ouvrage, commencé vers 1732, alors qu'il était encore peu question de Jean du Vivier, négligé, repris, achevé pendant une longue maladie, ne fut guère achevé qu'au moment même de sa publication.

Puis, si Warin est le graveur du règne de Louis XIV, Jean du Vivier est surtout le graveur du règne de Louis XV; or Voltaire n'avait donc pas à en parler dans son précédent ouvrage.

Il aurait pu et dû en parler dans son *Précis sur le règne de Louis XV;* s'il n'en a point parlé, c'est que dans ce livre, conçu sur un autre plan que le *Siècle de Louis XIV*, il ne traite à peu près que de ce que Monteil[1] appellera plus tard l'histoire-bataille.

Le biographe belge croit à un ressentiment de Voltaire contre Jean du Vivier; ce serait possible, mais rien ne justifie une pareille accusation. Du Vivier n'a pas fait de médaille de Voltaire, parce qu'il ne travaillait que sur commande, et que le patriarche de Ferney ne lui a rien commandé.

Voltaire aurait bien dû cependant citer le nom de Du Vivier, à propos de la médaille de Pierre le Grand, mais ici il nous faut encore dire à sa décharge que ses *Anecdotes* sur ce souverain sont un recueil de notes qu'il avait reçues de toutes mains[2], et qu'il s'était borné à condenser.

Il faut par conséquent adoucir un peu l'amertume des regrets exprimés ci-dessus.

En France, l'abbé Delille, surenchérissant sur les éloges précédents, a célébré pompeusement la gloire de Jean Du Vivier dans son beau poème sur l'*Imagination*, qui parut en 1806.

Après avoir parlé, au VIIe chant, des lois, des fêtes publiques, et de la puissance des monuments comme moyen de récompenser tous les mérites, l'auteur s'écrie en poète inspiré :

Oui, tout périt par l'âge ou par les mains de l'homme.
Vois Rome qui devient le sépulcre de Rome!
Son éclat est éteint, ses honneurs sont flétris!

rections de la main de Voltaire. Nous nous sommes assuré que le passage précité n'a point été modifié.

[1] Monteil lui-même a omis les graveurs de médailles dans son *Histoire des Français des divers états!*

[2] Voir la *Bibliographie des Œuvres de Voltaire*, par M. Georges Bengesco. Paris, 1885, 2 vol. in-8° (t. I, p. 1365, et t. II, p. 1599).

A peine un marbre usé, dans ses savants débris,
Garde d'un nom mourant une empreinte légère,
Qui tourmente à la fois et charme l'antiquaire.
Les hommes, leurs tombeaux, les temples et leurs dieux,
Tout meurt, l'orgueil gémit; mais l'art ingénieux,
Pour mieux tromper du temps les atteintes funestes,
Donne à ses mouvements des formes plus modestes ;
L'or, l'argent et l'airain, dans des contours étroits
Renferment les héros, les belles et les rois :
Ces métaux animés, précieux à l'histoire,
Même en la resserrant, assurent mieux leur gloire.
Un *coin*[1] offre à mes yeux le Capitole entier;
Un peu d'airain suffit au vol de l'aigle altier,
Me peint l'homme et les lieux, contient la terre et l'onde,
Et les fastes du temps et le tableau du monde.
Dignes de ce bel art, quand sauront les Français
Conserver les grands noms, consacrer les hauts faits ;
Retracer nos héros, nos poètes, nos belles,
Les champs de Fontenoi défiant ceux d'Arbelles,
Près du grand l'Hôpital montrer le grand Caton,
D'un côté Condillac, et de l'autre Platon;
Térence, enorgueilli d'un regard de Molière,
Et Sophocle à cent ans auprès du vieux Voltaire?
Du Vivier, c'est à toi de tenter ces travaux :
Et si, dans nos remparts, des Vandales nouveaux
Brisent les monuments que le bon goût adore,
Ton burin immortel les fera vivre encore[2].

Jean Du Vivier était mort depuis quarante-cinq ans, quand l'abbé Delille, au lendemain de la Révolution, le glorifia de la sorte ; mais son fils Benjamin vivait, et ce dut être pour ce dernier une véritable consolation de pouvoir lire de temps en temps ces beaux vers, qui réparaient si justement l'oubli du patriarche de Ferney.

A l'exception de la planche du graphomètre, où il s'est représenté, il n'existe aucun portrait gravé ou lithographié de Jean du Vivier.

[1] Ce mot doit nécessairement être mis en italique, ce qui a été négligé dans toutes les éditions, même dans celle de 1805.

[2] La Préface, qui contient un sommaire des Chants, résume ce passage en ces mots : « Médailles échappant par leur petitesse aux injures du temps. »

Au Salon de 1798, son fils Benjamin exposa une médaille qui reproduisait ses traits. Benjamin a, en outre, tracé son portrait, de souvenir sans doute, dans un dessin dont nous avons la photographie.

M. Jouin, dans son *Musée de portraits d'artistes* (Paris, 1888, in-8°), signale un portrait de Jean Du Vivier, dessiné par un inconnu, qui se trouve dans la collection de M. de Goncourt.

II. — Pierre-Simon-Benjamin Duvivier,

Graveur général des monnaies et médailles du Roi, membre et conseiller de l'Académie de peinture et de sculpture, membre de l'Institut (1730 †1819).

Pierre-Simon-Benjamin Du Vivier [1], fils de Jean, plus connu sous le nom de *Benjamin Duvivier*, naquit à Paris le 3 novembre 1730.

On a vu que Jean Du Vivier, son père, était issu d'une famille d'artistes liégeois, et que par sa femme il se rattachait à d'autres familles d'hommes distingués.

Les qualités intellectuelles se transmettant comme les qualités physiques, Jean Du Vivier aurait pu être la souche d'une longue génération de célébrités, si la mort ne lui avait enlevé successivement presque tous ses enfants.

Benjamin, l'un d'eux, justifia, néanmoins, l'exactitude de ce principe des lois d'hérédité, puisqu'il fut lui-même un artiste de talent.

Et pourtant, on a vu aussi que sa vocation avait été constamment entravée.

On sait peu de chose de ses premiers débuts, sinon qu'il fut constamment en lutte avec son père, qui, craignant peut-être d'être surpassé, refusa toujours de lui enseigner l'art du médailliste.

On a dit, pour le disculper de cette sévérité, qu'il jugeait trop épineuse et trop peu lucrative la carrière des arts, oubliant qu'il devait lui-même à cette carrière un grand renom, et une fortune

[1] L'orthographe du nom diffère souvent ici. Tandis que Jean écrivait toujours *du Vivier*, son fils, Benjamin, signa d'abord *du Vivier*, puis *Duvivier*. C'est sous cette dernière forme qu'il est plus généralement connu.

qui, en s'arrondissant, atteignit un chiffre considérable pour le temps.

Benjamin Du Vivier, qu'on voulait diriger, de préférence, vers les fonctions libérales, fut placé au collège Mazarin, pour y suivre les cours d'humanités et de philosophie ; il ne tarda pas à y obtenir de brillants succès et à faire des progrès rapides dans les lettres et dans les sciences exactes. Il eut pour condisciples à ce collège Anquetil-Duperron, dont il devint et resta l'ami, et qui s'illustra à son tour par des voyages dans l'Inde, ainsi que Lacaille, qui devint un astronome célèbre, et qu'il aida beaucoup dans ses recherches et ses études.

Les sciences exactes captivèrent la jeunesse de Benjamin Du Vivier ; il consacrait à leur étude de longues heures chaque jour, et toutes ses veillées ; mais à la fin, épuisé par un labeur excessif, il tomba dangereusement malade, et pour sauver sa santé, il dut renoncer à ce genre d'étude, trop absorbant pour sa frêle organisation.

Par suite de cette maladie il dut renoncer aussi au voyage d'exploration qu'il devait faire, comme astronome du bord, avec son ami Anquetil-Duperron.

Le résultat de l'arrêt forcé que Benjamin Du Vivier essuyait dans sa carrière, fut de le ramener vers les arts, bien que son père, « d'un caractère très positif et très entier, lui eût positivement signifié qu'il lui interdisait l'entrée des écoles, et lui eût refusé de visiter son cabinet et ses portefeuilles, et même de l'initier à l'art du médailliste ».

Il paraît que le principal motif, motif futile s'il en fut, opposé par Jean Du Vivier aux goûts de Benjamin fut qu'on « ne pouvait faire son salut » dans la carrière des arts, par suite « du contact fréquent et forcé avec les modèles ».

Mais Benjamin passa outre, travailla, et étudia du mieux qu'il put.

Une nuit, son père le surprit à copier, en cachette, l'une de ses médailles. Dès ce moment la rupture fut complète ; et Benjamin, « chassé impitoyablement » de la maison paternelle, dut se réfugier chez sa sœur Jeanne-Louise Du Vivier, qui avait épousé l'académicien Tardieu.

Jean Du Vivier fut inflexible, en cette circonstance, ne comprenant pas, disait-il, « qu'on pût résister à sa volonté ».

Benjamin Du Vivier avait perdu sa mère en 1752; tant qu'elle avait vécu, cette femme, d'une grande douceur de caractère, protégeait ses enfants contre les rudesses de leur père; elle morte, il ne restait plus au fils qu'à chercher ailleurs un appui qui lui faisait défaut dans la maison où il était né. Tardieu, dont il vient d'être question, était lui-même un graveur en taille-douce de grand mérite. Il enseigna à Benjamin les principes de son art, et c'est ainsi que celui-ci put, en développant ses études, parvenir, en assez peu de temps, « à dessiner avec beaucoup de pureté et de finesse ».

Il lui fit aussi fréquenter les cours de l'école académique de dessin, où il eut pour condisciples Gois, Lecomte, Lebrun, Roëttiers, Boucher, Boizot, Surugues, Julien et Houdon, qu'il retrouva, en 1790, à la suite de David et de Miger dans l'école dissidente de l'Académie de peinture et de sculpture.

Le 25 septembre 1756, Benjamin Duvivier obtint au concours du troisième quartier de cette année la première médaille sur une académie modelée d'après nature. Dans ce concours la deuxième médaille fut attribuée au peintre Lebrun, et la troisième à celui qui devait être le grand statuaire Houdon.

Son père étant mort le 30 avril 1761, Benjamin fit valoir auprès du Roi les titres qu'il avait à la survivance du logement que sa famille occupait aux galeries du Louvre.

Par brevet [1] du 7 juin suivant (voir à l'Appendice), ce logement lui fut concédé; et il eut, comme conséquence, la suite des travaux de son père.

Dès ce moment, Benjamin, qui, jusque-là, travaillait surtout pour les particuliers, se consacra tout entier au service du Roi [2], dont il exécutait les commandes, suivant ainsi noblement l'exemple de son père, et s'appliquant à trouver de nouveaux procédés pour faire mieux encore que ses devanciers.

Quatre années furent ainsi consacrées par lui à reconnaître la munificence de la Cour à son égard, après lesquelles il demanda

[1] Ce brevet a été analysé dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*. 1874, p. 95.

[2] Dès le 19 mai 1759, Pierre Jodin, mécanicien à Paris, avait obtenu, par lettres patentes, l'autorisation de faire construire un moulin chimique à extraire les métaux des cendres des orfèvres. (Archives nationales, O¹ 103, p. 333.)

et obtint, par brevet royal[1] daté du 13 février 1765 (voir à l'Appendice), l'autorisation d'aller passer un an en Italie.

Il était alors qualifié des titres de Graveur des Médailles de Sa Majesté et de Membre de son Académie royale de peinture et de sculpture, à laquelle il avait été agréé le 24 novembre 1764.

Cette permission « de s'absenter pendant l'espace d'un an pour voyager en Italie » était conditionnelle; ce temps expiré, Benjamin Du Vivier devait « revenir en France », auprès du Roi, qui, suivant l'usage du temps, avait « retenu » et assuré ses services.

Benjamin Du Vivier réalisa-t-il ce voyage? Nous l'ignorons. Aucun document, à notre connaissance, ne parle de ses pérégrinations en Italie[2].

En tout cas, il était rentré à Paris en 1765, puisqu'au Salon de cette année, où il prit part pour la première fois, il exposa un certain nombre, trop peut-être pour un début, de médailles et de jetons.

Dès 1767, le Roi avait prohibé la critique des œuvres exposées; il y avait du bon dans cette prescription, la critique, en matière d'art, étant souvent personnelle.

On jugera, d'ailleurs, du peu de sympathie que les protecteurs des artistes devaient éprouver pour la critique, par ce passage de Diderot sur le Salon de cette année, et où Benjamin Du Vivier était directement visé : « Beaucoup de médailles. Prenez l'*Inauguration de la statue de Louis XV;* l'*Ambassadeur turc présentant ses lettres de créance;* le *Buste de la princesse Trubethkoï, avec le revers;* son *Tombeau environné de cyprès;* et envoyez le reste à la mitraille. »

On ne pouvait être, évidemment, plus sévère.

Benjamin Du Vivier, néanmoins, exposa encore aux Salons de 1769, 1773, 1775, 1777, 1779, 1781, 1783, 1785, 1793 et 1798.

[1] M. J. Guiffrey a analysé ce document dans ses *Congés accordés à des artistes français pour aller travailler à l'étranger* (1693-1792), dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*. 1878, p. 39.

[2] Le *Voyage d'Italie*, de Cochin, fait en 1749, publié en 1751 (Paris, 3 vol. in-12), est un livre que les artistes feraient bien de lire de temps en temps.

A propos de la médaille de fondation de la *Société littéraire de Bruxelles*, nous avons dit dans notre Mémoire sur les Roëttiers (*Compte rendu de l'an dernier*, p. 486-8) le regret qu'éprouvait Jacques, l'un d'eux, de ne pas l'avoir exécutée. C'est à cette occasion que son parent de Paris, Charles-Norbert Roëttiers, lui écrivit :

« Le sieur Du Vivier, dont vous me parlez, est fils de l'habile « Du Vivier, mort il y a quelques années. Il a beaucoup de talent, « mais il ne vaut pas son père, et il ne me fait pas peur. »

Il ne lui faisait pas peur, sans doute; mais il le supplantait.

Grâce à de récentes publications[1], il nous est possible aujourd'hui de parler avec plus de détails de cet incident fort intéressant de la carrière artistique de Benjamin Du Vivier.

En 1769, sur le rapport du prince de Konnitz, l'impératrice Marie-Thérèse avait autorisé l'érection, dans sa ville de Bruxelles, d'une *Société littéraire* qui, en 1772, devint l'*Académie impériale et royale des sciences et belles-lettres*.

Dès sa fondation, cette Société ouvrit des concours et décerna des prix.

Pour cette période, la médaille de concours, du module de 53 millimètres[2], est l'œuvre de Benjamin Du Vivier.

On y voit d'un côté Marie-Thérèse, en buste, de profil, à gauche, ayant sur la tête un voile de veuve, attaché à un diadème. Son riche corsage, orné de dentelles, est en partie recouvert par le voile et par un manteau doublé d'hermine, jeté sur les épaules. On lit autour : MARIA THERESIA. AVG. SCIENT. PATRONA. La signature du graveur : B. DUV.[3], en très petits caractères, est sous le buste.

Le revers porte une inscription entourée d'une couronne de laurier.

Il en existe des exemplaires en or, de la valeur de 25 ducats, en argent et en bronze.

Lorsqu'en 1772, la *Société littéraire* de Bruxelles fut trans-

[1] Voir les *Mémoires* de cette Académie, et notamment le volume du Centenaire.

[2] Cette médaille est fort bien gravée dans les *Mémoires* de l'ancienne Académie et parmi les *Médailles du règne de Marie-Thérèse*. (Vienne, 1782, p. 246.)

[3] Par suite d'erreur typographique, le *Catalogue des coins* de la Monnaie de Bruxelles donne, comme prénom, à l'artiste, F. au lieu de B.

Bien que sur ses médailles son nom soit orthographié DUVIVIER, il signait *Du Vivier*.

formée en *Académie impériale et royale des sciences et belles-lettres,* la médaille de concours conserva à l'avers l'effigie de Marie-Thérèse gravée par Benjamin Du Vivier; mais le nouveau revers, gravé par F. X. Würth, fut un peu modifié, et reçut, nécessairement, une autre inscription.

Enfin, lors du centième anniversaire de l'*Académie royale de Belgique,* on s'est encore servi, pour frapper la médaille commémorative, du poinçon du buste de Marie-Thérèse, par Benjamin Du Vivier, avec revers inédit, renfermant une légende de circonstance.

On a, en outre, depuis peu, employé le coin avers du centenaire à d'autres combinaisons.

M. G. Cumont, secrétaire général de la Société belge de numismatique, a ces temps-ci établi [1], d'après des correspondances retrouvées par lui aux Archives de l'État, que la première médaille de concours date, comme pensée de 1769, et comme exécution, de 1770.

En effet, dès le 4 juillet 1769, Benjamin Du Vivier écrit à l'abbé Needham, pour s'engager à livrer les coins au commencement du mois d'octobre de cette année, à moins d'accidents imprévus, pour le prix de 1,800 florins de France, coins garantis, ou 1,500 florins, sans garantie.

La première proposition ayant été acceptée, Du Vivier reçut, pour lui servir de modèle, la médaille de Krafft sur la *Convalescence de Marie-Thérèse;* et on l'autorisa à frapper les premières épreuves à Paris, mais sous la condition d'envoyer, avant la trempe, des empreintes en étain du buste et du revers.

Au mois d'octobre, la médaille était achevée.

Un détail est curieux à noter ici.

Benjamin Du Vivier n'avait comme modèle que la médaille de Krafft; trouvant la ressemblance peu satisfaisante à son gré, il s'aida d'un portrait peint de Marie-Thérèse, qui était à Paris chez l'ambassadeur d'Autriche, le comte de Mercy-Argenteau; de sorte que, en réalité, il avait fait une œuvre originale différente du modèle.

[1] *Médaille de la Société littéraire de Bruxelles.* (*Revue belge de numismatique,* 1889, et tirage à part de 16 pages.)

L'ambassadeur se déclara très satisfait; mais à Bruxelles, soit dépit, soit sincérité, on reprocha à Du Vivier d'avoir fait à l'Impératrice un nez trop long et d'avoir trop creusé la lèvre supérieure. On trouva aussi que l'inscription du revers n'était pas assez nette. Du Vivier retoucha la médaille, et se disposait à en livrer les coins quand, à la trempe, celui du buste cassa. Il dut donc se remettre au travail, au grand mécontentement des lauréats de la Société littéraire qui attendaient dejà leurs récompenses.

Le 22 mars de l'année suivante, 1770, le mal était réparé, bien que dans l'intervalle l'artiste, surchargé de commandes, ait eu à faire d'urgence une médaille pour le mariage du dauphin de France.

C'est le coin définitif qui sert depuis 1770.

En l'examinant, on ne trouve pas excessives les critiques qui furent faites à l'artiste : le nez et la lèvre supérieure de Marie-Thérèse ont, en effet, dans cette médaille, un caractère particulier, qui toucherait au grotesque, pour peu qu'on en modifiât l'aspect. Du Vivier a donc pu, en suivant un modèle allemand, évidemment trop ressemblant[1], s'écarter d'une certaine ressemblance conventionnelle, et s'exposer ainsi, contre ses intentions, à être réprimandé. Il s'était écarté du modèle officiel; il dut retoucher son œuvre : c'était justice.

Voici le Mémoire qui accompagnait l'envoi de Du Vivier :

	Flor.	s.	d.
Deux médailles d'or fin à 23 karats 1/2 pesantes (*sic*) 5 onces, 6 gros, à 112 flor. l'once, tout monnoyé.	644	»	»
Sept médailles d'argent, pesant 2 marcs, 1 once, 9 gros 1/2, à 78 flor. le marc.	161	8	3
	805	8	3
Ajoutez à cette somme le prix convenu pour la gravure.	1800	»	»
et les petits frais de la boëtte et port.	3	»	»
(Argent de France.)	2608	8	3

Une *cendrure* remarquée quelque temps après dans le coin du

[1] Ceux qui ont pu comparer les portraits peints en Allemagne de Marie-Antoinette jeune fille, avec ses portraits comme souveraine, ont dû faire une remarque analogue.

buste, et qui obligeait de retoucher au burin les médailles, faillit occasionner de nouvelles difficultés à l'artiste, qui se plaignit au gouvernement des Pays-Bas des exigences qu'on lui suscitait. Enfin, il promit presque tout ce qu'on exigeait de lui, en reprochant toutefois à Gérard, secrétaire de la *Société littéraire* et son correspondant, de ne pas lui avoir dit encore si l'on était satisfait ou mécontent de son travail.

Puis, le mois suivant, il donnait quittance en ces termes, entre les mains du secrétaire de l'ambassade d'Autriche à Paris :

« Je soussigné reconnois avoir reçu de Monsieur Barré une « lettre de change de la valeur de 2,608 florins 8s 3ds, pour le « payement de la gravure de deux carrés de médailles faits par « ordre du gouvernement des Pays-Bas, pour la Société littéraire « de Bruxelles, à condition et sous l'engagement formel de refaire « à mes dépens le carré du buste, en cas qu'il vienne à casser par « le défaut qui paroist au dessous de l'œil; fait à Paris, ce « 29 avril 1770.

« B. Du Vivier. »

Heureusement les craintes de la *Société littéraire* n'étaient point justifiées; le coin résista à toutes les épreuves, et l'on put continuer à s'en servir pour les médailles de concours : Du Vivier était satisfait.

Nous empruntons encore au travail de M. G. Cumont le fait ci-après :

Le comte de Coblenz avait demandé à Du Vivier s'il connaissait, notamment parmi ses élèves, un jeune homme habile dans l'art de graver les médailles, qui consentirait à se fixer à Bruxelles.

Dans sa réponse, Du Vivier lui dit qu'il existait à Paris de nombreux graveurs de cachets, mais peu de graveurs de médailles, — deux ou trois, — et que ceux-ci ne formaient pas d'élèves.

Wille, dans son *Journal*[1], a parlé plusieurs fois de Benjamin Du Vivier.

Au 16 décembre 1772, on lit ceci : « Répondu à M. de Lippert, « à Munich; comme il m'avait envoyé deux médailles d'argent « gravées par le célèbre Schega, graveur de l'Électeur de Bavière,

[1] *Mémoires et Journal de J. G. Wille, graveur du Roi,* publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale, par Georges Duplessis. Paris, Renouard, 1875, 2 vol. in-8°.

« je lui ai envoyé en revanche deux aussi en argent, frappées sur « le mariage de Mgr le Dauphin avec la princesse d'Autriche, « l'une par Duvivier, et l'autre par M. Roëttiers. »

Et au 17 novembre 1775 : « M. Du Vivier m'a cédé une mon- « noie d'or de Louis XIV, moyennant 44 livres. »

L'année 1774 confirma la notoriété artistique, déjà très grande, de Benjamin Du Vivier.

Son père était mort depuis treize ans, mais sans avoir été pourvu, comme les Roëttiers, d'un office de graveur général des monnaies, ni même d'un office de graveur particulier de la Monnaie de Paris.

Si donc la bienveillance du Roi lui avait donné, en forme de succession, un logement au Louvre, il n'avait pu remplacer son père que pour les commandes bénévoles qu'il plaisait à la Cour de lui faire de temps en temps. Aux yeux de tous, il était bien le graveur officieux du monarque, mais sans titre officiel qui pût le soustraire aux compétitions des uns et des autres. Enfin, le titre qu'il avait sans doute longtemps ambitionné lui fut accordé en cette année. Par lettres patentes du 21 août 1774, il fut pourvu de l'office de graveur général, en remplacement de Joseph-Charles Roëttiers [1], démissionnaire en sa faveur. (V. à l'Appendice.)

En France, comme dans les Pays-Bas, depuis les troubles religieux du seizième siècle, les représentants de l'autorité royale, à un titre quelconque, devaient faire profession de la foi apostolique et romaine; on informa donc, selon l'usage, contre Benjamin Du Vivier, qui, à la suite de cette information [2], fut admis à présenter le serment accoutumé.

On rapporte [3] qu'après la mort de Jean Du Vivier, M. de Marigny, consulté par Louis XV sur le choix d'un nouveau graveur en médailles, lui conseilla de différer ce choix, dans l'espérance qu'il se rencontrerait encore un Liégeois digne de le remplacer, ajoutant, dit-on, qu'il n'y avait que « des gens de cette nation pour bien saisir l'effigie des rois de France ».

[1] A la mort de Charles-Norbert Roëttiers, arrivée le 19 novembre 1772, son père, Joseph-Charles, reprit possession de sa charge de Graveur général des monnaies, jusqu'en 1774, qu'il fit la cession de cette charge à Benjamin Du Vivier.

[2] Voir à l'Appendice.

[3] *Biographie liégeoise*, par le comte de Becdelièvre.

Il est digne de remarque, en effet, que c'est « un lourd et ignorant Flamand[1] » qui a « le mieux trouvé la ressemblance de Louis XV ».

Mais on a vu que Benjamin Du Vivier ne fut choisi qu'en 1774 comme graveur général des monnaies, et ne pouvait l'être avant, puisque cet office était légitimement aux mains des Roëttiers.

En cette année 1774[2], Benjamin Du Vivier fut aussi nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts, qui le réélut par la suite.

Pour lui, c'était la fin d'un règne : le 10 mai de cette même année, le roi Louis XV expirait, après avoir été, dit Voltaire, « indifférent à tout ».

On fit au roi défunt cette épitaphe satirique :

Cy gist un roi tout puissant.
D'abord, à son peuple, en naissant,
Il donna papier pour argent,
Plus d'une guerre en grandissant,
Puis la famine en vieillissant,
Puis, enfin, la peste en mourant :
Priez pour ce roi bien faisant.

Il est certain que l'altération des monnaies avait été grande sous le règne de Louis XV, et que c'est sous la pression de l'opinion publique révoltée que Law a pu réaliser ses déplorables conceptions, et remplacer, comme dit l'épitaphe précitée, l'argent par du papier; mais les projets de réformes des économistes et des philosophes, de Rousseau notamment, qui proposait la suppression de la monnaie et le retour aux échanges primitifs, n'étaient pas non plus de nature à combler le déficit du Trésor. L'expédient était donc la loi suprême du moment.

Mais, malgré rimes et pamphlets, on serait injuste envers Louis XV, si l'on n'admettait pas que son règne fut fécond en artistes.

On est seulement surpris de voir les historiens du règne atta-

[1] *Ces lourds et ignorants Flamands,* dit Hopperus, de Madrid, dans une lettre à Viglius.

[2] Il y a de lui, pour l'année 1773, un intéressant jeton de 23 millimètres pour l'École royale de chirurgie de Paris. Il est signé, à l'avers, D V.; au revers, DUVIV. — Voir *Revue belge de numismatique,* 1884, p. 53.

cher si peu d'importance aux arts proprement dits dans les destinées de la nation. M. Alphonse Jobez [1], qui les résume à peu près tous, n'a pas dit un seul mot de Jean et de Benjamin Du Vivier, qui cependant méritaient d'être cités, puisque, par leurs œuvres, ils ont été associés aux actions du Roi. Comme Voltaire, il a omis de citer l'artiste liégeois à propos de la médaille de Pierre le Grand [2], parlant des faits, mais non des artistes, secondaires sans doute, pour lui, au milieu de la conflagration des intérêts des peuples et des rois. Il eût été juste pourtant de mentionner un nom aussi sympathique dans l'art. Benjamin Du Vivier, notamment, avait fait sur la fin du règne de Louis XV un assez grand nombre de médailles qui reproduisaient, entre autres, l'École militaire, avec le portrait de Louis XIV, son fondateur, et en regard celui de Henri IV, avec le portail de la cathédrale d'Orléans, rebâti par ce roi et terminé sous Louis XIII. Il avait gravé aussi une infinité de jetons, qui avaient popularisé son nom : il méritait donc de ne pas être oublié. Il l'est, malgré tout, on le voit, quoique chaque jour on réclame plus de place pour les *artisans*, comme on disait jadis, dans l'histoire générale du pays.

Il a été plusieurs fois question, dans ce travail, de Marie-Thérèse, souveraine des Pays-Bas.

Cette femme supérieure, préoccupée de l'avenir des arts dans ses États, voulut, à l'instigation de son entourage, les émanciper, au moins pour la province du Brabant, où jusqu'alors tout était confondu, — peintres, sculpteurs, vitriers, plombiers, menuisiers, merciers même, — dans une réglementation presque byzantine.

[1] *La France sous Louis XV.* Paris, 1873, 6 vol. in-8°.

[2] Voici ce qu'il dit à ce sujet (t. II, p. 37) : « Le 18 juin 1717, le Czar reçut la dernière visite du régent, alla prendre congé du jeune roi, assista à une délibération du Parlement et à une séance extraordinaire de l'Académie des sciences et lettres. Il se rendit aussi à la Monnaie pour examiner les machines, et fit fonctionner lui-même le balancier. Lorsqu'on lui présenta la médaille qu'il avait frappée, son étonnement fut grand de reconnaître son portrait et de lire, au revers, cet hémistiche de Virgile, qui s'appliquait si bien à lui : « *Vires acquirit eundo.* » Deux jours après il partit, en laissant échapper, dit-on, quelques paroles d'attendrissement sur l'avenir de la France, dont le luxe lui paraissait devoir causer la perte du pays et du Roi. Quelques mois plus tard, le bruit se répandit en Europe que ce souverain, que les peuples avaient fêté et dont la renommée célébrait les travaux, ensanglantait sa capitale par des exécutions atroces. Dans sa fureur, il ne respecta pas même son propre fils. »

Par un décret du 20 mars 1773 [1], elle décida donc que « la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture » ne dérogeaient point à la noblesse, et que « tout le monde » pouvait « exercer « librement ces arts et vendre ses ouvrages, sans être sujet à se « faire inscrire dans des métiers, corps ou compagnies quelconques ».

Mais ces mesures n'eurent aucun effet sur les tendances de l'Art; et bientôt la Flandre wallonne, qu'on voit toujours au travers d'un prisme, éprouva, comme les autres pays, comme la France élégante de Louis XV, les inconvénients d'une surabondante production dans les arts d'agrément.

On aime, au milieu des difficultés de tout genre qui marquèrent la fin du règne de Louis XV, entendre les poètes célébrer à l'envi les arts et l'amitié.

L'un d'eux, Vollange [2], a dit excellemment [3] dans son appel AUX AMANS DES BEAUX-ARTS :

Vous, qui, nés sous les feux d'un astre favorable,
Recûtes des talens le germe inestimable :
Vous, que, dans leur amour, la Nature et les Dieux
Comblerent à l'envi de leurs dons précieux :
Favoris de Minerve, enfans du vrai génie,
Dans la cour des Beaux-Arts signalez votre vie.
Sachez que, des humains la gloire et la splendeur,
Les Beaux-Arts dans leurs jours font naître le bonheur.
Epris de leurs beautés, parcourant leur carrière,
Répandez dans leur sein votre âme tout entière.
Aux autels des neuf sœurs, éleves généreux,
Consacrant votre amour, vos sermens et vos vœux,
Dans la lice rentrez, brûlans de leur ivresse.
Pour vous rendre immortels, il faut créer sans cesse,
Sans cesse rapprocher, de vos regards surpris,
L'âge de Périclès, d'Auguste et de Louis,
Où les arts adorés et de Rome et d'Athene,
Dans toute leur splendeur régnerent sur la scene;
Où jaloux d'un grand nom, nos illustres Aieux
Ont d'immortels lauriers ceint leurs fronts glorieux.

[1] *Revue de la numismatique belge*, 1848, p. 196.

[2] *Vollange*, auteur dramatique, a été oublié par les biographes. Mort après 1799. Il a sa notice dans MAUPOU.

[3] *Mercure de France*, octobre 1775. 1re partie, p. 36.

On était alors au mois d'octobre 1775; le nouveau règne commençait. Déjà, on l'a vu, Benjamin Du Vivier avait fait la *Médaille du mariage du Dauphin* [1], devenu Louis XVI, avec Marie-Antoinette; il allait avoir *à créer sans cesse* pour se *rendre immortel;* et lui-même, en artiste inspiré, ne faillira pas à cet appel de la poésie.

Les cœurs, d'ailleurs, battent à l'unisson; et c'est à qui voudra célébrer [2] la jeune et belle souveraine!

Des rives de Provence
Antiques habitans,
Nous ramenons la danse
Et les jeux du vieux temps;
Mais nous trouvons en France,
Sous un Roi bienfaisant
Et la douce espérance
Et l'amour du présent.

. . . . . .

François, pour vos modeles
Vous suivez à la fois
Vos Princes et vos belles,
Vos belles et vos Rois.
Par une double chaîne,
Le trône et la beauté
Donnent à votre Reine
Leur double autorité.

De 1775 à 1789, il n'y a qu'un pas, — un pas de quinze ans, — et ce pas sera vite franchi.

Benjamin Du Vivier avait été le graveur du roi Louis XV; il travailla au même titre pour Louis XVI, dont le règne s'annonçait comme devant être favorable aux arts.

Dès 1777, — 27 septembre, — il fournit d'abord le modèle du nouveau sceau de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui représente ce souverain.

[1] Louis XVI, né le 23 août 1754, dauphin le 20 décembre 1767, marié à seize ans, le 16 mai 1770, à Marie-Antoinette d'Autriche, âgée de quinze ans, roi le 10 mai 1774, exécuté le 21 janvier 1793.

[2] *Correspondance secrète, politique et littéraire, ou Mémoires pour servir à l'histoire des cours, des sociétés et de la littérature en France depuis la mort de Louis XV*, par Métra. A Londres, 1787, t. I, p. 197.

Puis, il fit la médaille du couronnement et d'autres médailles pour célébrer les naissances des princes et princesses, et les fêtes dont ces naissances étaient l'objet; devenant ainsi, chaque jour, l'artiste préféré de la Cour.

Ses relations avec l'Académie de peinture et de sculpture, à laquelle il appartenait depuis longtemps, s'accentuèrent dans ces années-là.

Le 30 mai 1778, il lui fit don d'un petit sceau représentant une Minerve, avec cet exergue : ACADEMIA PARISIENSIS, REGIA PRIMARIA, PICTURÆ ET SCULPTURÆ.

Le 27 juin 1779, il lui donna un coin de la tête du roi Louis XVI, pour servir et frapper ses jetons.

Le 7 août suivant, il lui remit le nouveau sceau en acier, commandé en 1777, et qui porte ces légendes : LIBERTAS ARTIBUS RESTITUTA, — ACADEMIA PARISIENSIS REGIA PRIMARIA, PICTURÆ ET SCULPTURÆ. Par les soins du trésorier Hallé, ce sceau lui fut payé 1,200 livres.

Enfin, le 24 juin 1785, Benjamin Du Vivier fit présent à l'Académie de deux coins d'une médaille de 15 lignes (7 millimètres), pour la médaille en or de ses seconds prix.

De nombreux jetons, pour des corporations et des particuliers, bien payés pour la plupart, assurèrent suffisamment sa fortune, pour ne pas lui faire regretter d'avoir abordé la carrière, prétendue ingrate, de médailliste.

L'agiotage pourtant était excessif, en toutes choses. A la Compagnie des Indes, jadis si puissante, avait succédé, dans le même hôtel, la Loterie royale qui devait achever de ruiner le pays. Aussi la satire ne cessait-elle de dire [1] dans ses placards :

> En ces lieux où Colbert enrichissait la France,
> Mercure à des benêts vend bien cher l'espérance.

La carrière artistique de Du Vivier touchait à sa fin ; il fit encore quelques médailles pour la *Caisse d'escompte*, pour la *Guerre d'Amérique*, pour l'*Ouverture du canal de la Saône*, pour le *Môle et les côtes de Cherbourg*; puis la Révolution, qui survint dans les esprits [2] et dans le gouvernement, l'atteignit à son tour.

[1] *Correspondance secrète* (de Métra), t. III, p. 310.

[2] 1785 est l'époque de la *clincaillerie*, du *plaqué* et du *doublé*. Les matières

Ce fut lui, néanmoins, qui grava la médaille commémorative de l'*Entrée de Louis XVI à Paris, en* 1789.

Cette médaille est fort belle ; c'est l'une de ses dernières œuvres. Il travailla encore, mais à de plus longs intervalles. D'ailleurs, il allait avoir à compter sérieusement avec les événements.

A un régime nouveau, avait-on dit, il faut des hommes nouveaux.

Soit qu'il comprît qu'il ne pourrait pas résister au choc des événements, soit que comme tant d'autres il accueillît avec transport le changement de régime que l'on réclamait de toutes parts, nous le voyons, à l'aube de la Révolution, répondre en patriote aux sacrifices que l'on demandait à tous les Français.

Ici, nous sommes en présence d'un document officiel : c'est le procès-verbal de l'Assemblée nationale du 8 septembre 1789. Dans cette séance mémorable par le principe, posé par Malouet, de la nécessité de deux Chambres dont une, le Sénat, aurait droit de *veto* sur l'autre, appelée Chambre des représentants, on donna audience à « des citoyennes qui voulaient offrir leurs bijoux à la Patrie ».

« Elles entrent, dit le procès-verbal, au milieu des applaudissements, en robes blanches, sans parures, sans faste, mais ornées de cette belle simplicité qui caractérise la vertu ; ou plutôt elles sont parées du dépouillement de leurs joyaux et du sacrifice qu'elles en font à la Patrie.

« M. le Président [1] observe que la politesse française exige qu'elles soient reçues dans l'enceinte ; on leur présente des sièges, et l'huissier leur donne la main.

« M. Bouche est leur organe, et lit de leur part le discours suivant :

« La régénération de l'État sera l'ouvrage des représentants de « la nation, et la libération de l'État doit être celui du patriotisme.

« Lorsque les Romaines firent l'hommage de leurs bijoux au « Sénat, c'était pour lui procurer l'or nécessaire à l'accomplisse- « ment du vœu fait à Apollon par Camille, avant la prise de Veïes.

d'or et d'argent subissent une défaveur. Un metteur en œuvres des ateliers de Paris, ayant mis en nantissement au Mont-de-piété, comme boucles d'argent, des boucles de cuivre revêtues d'argent, marquées de faux poinçons, fut condamné par arrêt de la Cour des Monnaies, le 12 mai 1786, au carcan et à cinq ans de galères.

[1] De La Luzerne, évêque de Langres.

« Les engagements contractés envers les créanciers de l'État sont « aussi sacrés qu'un vœu. La dette publique doit être scrupuleuse- « ment acquittée, mais par des moyens qui ne soient pas onéreux « au peuple.

« C'est dans ces vues que des femmes d'artistes viennent offrir à « l'auguste Assemblée nationale des bijoux qu'elles rougiraient de « porter, quand le patriotisme en commande le sacrifice.

« Eh ! quelle est la femme qui ne préférera l'inexprimable satis- « faction d'en faire un si noble usage au stérile plaisir de contenter « sa vanité ?

« Notre offrande est de peu de valeur; mais dans les arts on « cherche plus la gloire que la fortune. Notre hommage est propor- « tionné à nos facultés, et non aux sentiments qui nous l'inspirent.

« Puisse cet exemple être suivi des citoyennes dont les fortunes « sont supérieures aux nôtres !

« Il le sera, Messeigneurs, si vous daignez établir, dès à présent, « une caisse nationale pour recevoir tous les bijoux et toutes les « sommes dont le fonds sera destiné à l'acquittement de la dette « publique. »

Après ce discours, le président répondit :

« L'Assemblée nationale voit avec une vraie satisfaction les offres généreuses auxquelles votre patriotisme vous détermine. Puisse le noble exemple que vous venez de donner propager le patriotisme et trouver autant d'imitateurs qu'il trouvera d'approbateurs ! Vous serez plus ornées de vos vertus et de vos privations que des bijoux dont vous venez de faire le sacrifice à la patrie.

« L'Assemblée nationale s'occupera de votre proposition avec tout l'intérêt qu'elle inspire. »

Discours et réponse furent vivement applaudis, dit le procès-verbal.

Un membre ayant proposé « qu'en votant des remerciements pour ces dames, on leur permette de porter une marque distinctive », cette motion n'eut « pas de suite ».

A ce moment la plus jeune des citoyennes remit sur le bureau une cassette qui renfermait leur offre.

Alors, ajoute le procès-verbal, « le bureau devient un véritable autel de la Patrie, où des femmes immolent l'idole des femmes, l'amour de la parure ».

Voici, toujours d'après le même document, le nom de ces « citoyennes » patriotes :

« Mesdames Moitte, *présidente de la députation,* Vien, de La Grenée la jeune, Suvée, Berruer, Duvivier, Belle, Vestier, Fragonard, David, Vernet la jeune, Desmarteaux[1], Beauvarlet, Cornecerf, négociante.

« Mesdemoiselles Vassé de Bonrecueil, Vestier, Gérard, Pithoud, de Viefville, Hotemps. »

La dame Du Vivier dont il est ici question était Anne-Geneviève Le Roux, femme du graveur général des médailles du Roi ; Mme de La Grenée jeune, sa parente, l'accompagnait, et l'on verra plus loin l'influence que la famille de La Grenée exerça sur les destinées de ceux qui portaient le nom de Du Vivier.

En tout cas, la Révolution respecta l'homme et l'artiste ; par sa prudence, sans doute, il échappa aux sévérités de l'époque ; mais comme tout le monde il dut subir l'effet des lois nouvelles, si dures qu'elles fussent.

Une loi des 17 et 21 mai 1791 avait supprimé les offices et maîtrises, et par conséquent avait rapporté, sans recours possible, les lettres patentes de 1774 qui l'avaient institué Tailleur général des monnaies.

Une autre décision prescrivit un concours pour les monnaies dites *contitutionnelles*.

Il fallut donc ou que Benjamin Du Vivier, déjà âgé de soixante et un ans, se retirât sous sa tente, ou affrontât le concours public qui, vu les circonstances du moment, ne laissait pas que d'être redoutable ; il préféra concourir.

Les médaillistes étaient en petit nombre en France, au commencement de la Révolution ; mais les hommes qui dirigeaient le mouvement avaient espéré que le concours, en excitant l'émulation, en ferait surgir du sol.

Évidemment, si l'on tient compte de l'état des esprits à cette époque, et il faut en tenir compte, on conçoit qu'avec les meilleures intentions les gouvernants devaient désirer de voir l'art du médailliste se modifier sous l'action du temps et des événements.

[1] *Demarteau,* sans doute.

Le concours répondait donc parfaitement aux idées du moment.

Fut-il satisfaisant ?

Comme on ne brise jamais impunément avec le passé, on pouvait craindre qu'une école bâtarde sortît du chaos des idées nouvelles et fît regretter l'art gracieux ou puissant qui, depuis deux siècles, avait satisfait à toutes les exigences.

On avait donné aux artistes comme sujet de concours : le *Génie des lois*.

Du Vivier et Dupré concoururent.

Du Vivier, s'inspirant trop, en quelque sorte, des traditions de l'école, échoua.

Dupré, au contraire, fut agréé, parce que son travail répondait mieux aux aspirations de l'avenir.

Il devenait, d'ailleurs, difficile à Du Vivier de lutter avantageusement contre de jeunes rivaux.

On prétend, au surplus, qu'en cette circonstance Du Vivier, qui n'avait fait aucune visite aux Académiciens, ses juges, n'obtint que 15 voix, parce que la majorité des 4 voix des Académiciens dissidents, au nombre de 40, qui étaient dirigés par David, se reporta spontanément sur le nouveau venu, pour des causes diverses d'une appréciation délicate ; ce qui n'empêchait pas ces Académiciens dissidents de trouver « très remarquable » le modèle de Du Vivier et de constater sa « supériorité » sur celui de son concurrent.

Quoi qu'il en soit, de par le nombre Dupré remplaça Du Vivier comme Graveur général des Monnaies et Médailles.

Il faut dire à la louange de Benjamin Du Vivier qu'il sut, en ces circonstances, faire taire ses ressentiments, et qu'au lieu de créer des difficultés à son successeur, inspiré seulement par le patriotisme, il offrit spontanément au Comité des Monnaies les poinçons et matrices qu'il avait en sa possession, et qui étaient sa propriété, pour frapper la menue monnaie de billon dont le besoin se faisait sentir partout.

Il est intéressant de lire, à ce sujet, la partie de la séance du 3 août 1791 [1] de l'Assemblée nationale qui le concerne ; il y est dit :

[1] Présidence de M. Alexandre Beauharnais.

« M. Belzais-Courménil : Vous avez agrégé six membres à votre Comité des Monnaies, et les lumières qu'ils y ont apportées nous ont été d'un grand secours. Le 25 juin, vous avez décrété que le métal des cloches serait fondu et employé à la fabrication d'une même monnaie. L'expérience vous a prouvé que cette fabrication n'était pas sans inconvénient, que la monnaie était cassante et susceptible de contrefaçon. Nous avons éprouvé ensuite qu'en y ajoutant un métal d'un prix supérieur, qui supportait le balancier, les inconvénients cessaient. Comme la place de Directeur de la Monnaie se donne au concours, M. Du Vivier, qui l'était autrefois, ne l'a point obtenue : aussitôt qu'il en a été instruit, il s'est empressé de remettre son poinçon et sa matrice, afin d'éviter toute lenteur préjudiciable au bien public. Cette conduite est digne d'éloges. (*On applaudit.*)

« M. Lavigne : C'est à moi que M. Du Vivier s'est adressé pour m'inviter à annoncer au Comité l'offre qu'il faisait. Je demande qu'il en soit fait une mention honorable.

« L'Assemblée adopte le Décret suivant :

« Sur le compte rendu à l'Assemblée des offres généreuses et patriotiques faites par M. Du Vivier, ci-devant Graveur général des monnaies, de remettre à la Nation les poinçons, matrices et coins des pièces d'un sou, lesquels il avait préparés, et qui pouvaient servir sans attendre un instant de délai, l'Assemblée nationale, après avoir entendu son Comité des monnaies, accepte l'offre de M. Du Vivier. »

Les termes de ce décret étaient on ne peut plus honorables pour l'ancien Graveur général des monnaies ; aussi continua-t-il de faire partie de la nouvelle Académie. Il en fut même élu Conseiller le 9 juillet de l'année suivante, 1792.

A la séance de la Convention nationale du 26 octobre 1792, le peintre David avait dit, dans un très important rapport par lequel il demandait des honneurs publics en faveur des courageux défenseurs de Lille et de Thionville :

« Je vous propose aussi, afin de donner à chaque individu de tout sexe, de tout âge, un signe non périssable de ces deux sièges, de faire frapper une médaille en bronze, avec une exergue différente pour Lille et Thionville, afin de distribuer de ces médailles à chaque individu habitant ces deux villes.

« Je désire que ma proposition de frapper ces médailles ait aussi lieu pour tous les événements glorieux ou heureux déjà arrivés et qui arriveront à la République, et cela, à l'imitation des Grecs et des Romains, qui par leurs suites métalliques nous ont non seulement donné la connaissance des événements remarquables, celle des grands hommes, mais aussi celle du progrès des arts.

« Comme nos artistes français se sont livrés des premiers aux élans de la Révolution, et que plusieurs d'entre eux ont négligé leurs occupations paisibles pour s'abandonner à tout ce que le soutien de la chose publique pouvait exiger, et que beaucoup d'entre eux ont préféré, en se rendant aux frontières, la gloire de la République à leur gloire particulière, la Convention nationale ne peut, ce me semble, leur donner un témoignage de reconnaissance ni plus glorieux, ni plus satisfaisant, qu'en employant, au nom de la République entière, ces mêmes artistes pour porter sa gloire et sa satisfaction à l'univers entier et la faire passer à la postérité. »

C'était décider souverainement que l'histoire métallique des rois serait continuée.

Benjamin Du Vivier aurait pu collaborer encore à cette nouvelle Suite, bien qu'il fût âgé ; mais les événements qui avaient fractionné sa vie le décidèrent, sans doute, à une certaine réserve : pendant cette période, il ne fit que quelques médailles, celle, notamment, du 10 août 1792, qui lui avait été commandée par la Commune de Paris.

En homme qui voulait terminer sa carrière dans la quiétude, il semblait dire avec l'abbé de Chaulieu :

> Plus j'approche du terme, et moins je le redoute;
> Sur des principes sûrs mon esprit affermi,
> Content, persuadé, ne connoît plus de doute;
> Des suites de ma fin je n'ai jamais frémi.

Le graveur Wille, que nous avons vu, en 1772 et 1775, en relations d'affaires avec Benjamin Du Vivier, se retrouva avec lui en 1791 et en 1793.

« Le 1er octobre 1771, — dit-il dans son *Journal* [1], — j'ai

[1] Tome II, p. 321-2.

été assigné à me rendre au tribunal du premier arrondissement du département de Paris pour examiner et dire, après que j'eus prêté le serment, ce que pouvoient être les planches saisies sur des gens soupçonnés de malversation et dans l'intention de fabriquer de faux assignats. Il y avoit deux planches de cuivre vernissées; sur l'une étoit le portrait du Roy, déjà fait à la pointe, et quelques lettres tracées, sur l'autre les deux premières lignes de l'inscription commencée : l'une paroissoit être destinée aux assignats de trois cents livres, l'autre pour les deux cents livres. Aucune de ces planches n'étoit ni finie ni mordue. La fausseté étoit certaine, et d'après une déclaration, le procès-verbal fut écrit et amplement détaillé. M. Du Vivier, graveur général des monnoies de France, étoit également assigné pour le même objet, et je fus instruit après que son dire et sa déposition avoient été à peu près conformes à ma déposition. Les gens sur lesquels lesdites planches avoient été saisies étoient prisonniers à la Conciergerie; on disoit qu'un procureur de province en étoit le chef. »

Au 20 février 1793 [1], il a consigné ceci : « L'année passée [2], je fus obligé, selon la loi, de me rendre au cabinet criminel du palais, pour y examiner des planches destinées à faire de faux assignats. Aujourd'huy, ayant été assigné de nouveau pour le même fait en récolement, je me suis rendu au même cabinet, et l'affaire fut bientôt terminée. Le citoyen Du Vivier y vint également pour le même objet, mon fils y vint aussi, tant pour m'accompagner que par curiosité. »

Les relations du graveur Wille avec Du Vivier s'arrêtent là.

« A partir de l'année 1797, le domaine du portrait s'agrandit de plus en plus », dit avec raison M. Spire Blondel, dans son excellent ouvrage sur *l'Art pendant la Révolution* [3].

Benjamin Du Vivier, subissant l'influence du milieu, s'adonna aussi aux portraits, et fit successivement en médailles le portrait de *son père*, qu'il exposa au Salon de 1798, puis ceux de l'*abbé de*

[1] Tome II, p. 374.
[2] Wille accuse ici un défaut de mémoire; ce n'était pas en 1792, mais en 1791.
[3] Paris, 1888, in-8°, p. 58.

l'Épée, de *Washington*, de *l'abbé Barthélemy*, de *Necker*, de *Bailly*, de *Napoléon consul* (en l'an VI), du *Sacre* et du *Mariage de l'Empereur*, ainsi que les portraits de *Napoléon* et de *Joséphine*, réunis dans un même médaillon.

M. Marquet de Vasselot, dans son *Histoire du portrait en France* [1], le cite parmi « les artistes illustres qui ont fait les plus belles médailles du premier Empire ».

C'est le portrait, objectera-t-on? Oui, sans doute; mais le portrait historique ressemblant, à haut relief, qui a fait dire à Théophile Gautier, paraphrasant Virgile :

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité;
Et la médaille austère,
Que trouve un laboureur
Sous terre,
Révèle un Empereur!

Le portrait a eu ses détracteurs, il est vrai. Mais qu'importe! Qu'importe que saint Paulin écrive à Sulpice-Sévère :

« Quel portrait voudriez-vous donc avoir de moi? Ce n'est pas assurément celui de l'homme terrestre, mais bien celui de l'homme spirituel. Et celui-ci, oserais-je vous le donner? Je rougirais de me peindre tel que je suis, et je n'ose me peindre tel que je ne suis pas. »

Qu'importe qu'Alexandre Dumas fils, dans un moment de dépit, réplique [2] à un solliciteur :

« J'ai l'horreur du portrait. A mon avis, il faut être tout à fait inconnu, ou mort et célèbre, depuis un siècle, pour avoir le droit de donner son portrait à des indifférents. Il n'existe donc pas de portrait de moi, et je désire qu'il n'en existe jamais. »

Le portrait, malgré ses détracteurs plus ou moins convaincus, tiendra toujours une grande place dans l'histoire de l'art.

[1] Paris, 1880, gr. in-8°, p. 288. — V. aussi : *De la gravure du portrait en France*, par G. Duplessis, Paris, 1875, in-8°, et *Les portraits à la mode*, dans la *Correspondance* de Métra, à la date de juin 1780.

[2] Lettre inédite, analysée dans un Catalogue d'autographes.

Sous le Directoire, Mercier, l'auteur du *Nouveau Paris,* s'étant permis de vives satires contre les Beaux-Arts, les artistes, fâchés, ripostèrent par des *charges* réussies, au bas desquelles on pouvait lire :

En vain contre les arts ce vieux roquet s'escrime!...

Dès ce jour, le portrait-charge avait conquis la notoriété.

M. Quatremère de Quincy, Secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Beaux-Arts, dans la trop courte notice qu'il a consacrée à la mémoire de Benjamin Du Vivier [1], a résumé en ces termes les sentiments de l'opinion à propos des portraits :

« La retraite, pour un véritable artiste, — dit-il, — n'est qu'une occasion de s'adonner avec plus d'activité aux travaux de son goût. M. Du Vivier profita de ses loisirs pour cultiver l'exercice du portrait, qu'il avoit toujours aimé et où il réussissoit, comme l'ont prouvé plusieurs médailles, entre autres celles où il a reproduit les traits de son père et ceux du célèbre abbé de l'Épée.

« Le graveur en médailles compte parmi les belles attributions de son art le soin d'éterniser les portraits des hommes illustres. Jusqu'à l'époque dont je parle, l'opinion donnoit au portrait consacré sur une médaille cette sorte de valeur murale qui l'égaloit à un monument honorifique. Effectivement, la fabrication des médailles ne pouvant pas plus que celle des monnoies être livrée sans danger à l'industrie particulière, il n'appartient qu'au gouvernement de les faire frapper; et dès lors il semble en autoriser l'exécution lorsqu'il ne fait que la permettre.

« Faudra-t-il accuser ici, dirai-je, cet usage ou cet abus nouveau de la gravure qui, faisant jouir de l'immortalité du bronze des hommes inconnus même de leur vivant, enlève ainsi d'avance aux personnages célèbres le privilège d'être un jour distingués par la postérité? Il semble qu'il ne devroit pas être plus libre à chacun de frapper des médailles que d'ériger des monumens, et

[1] *Recueil de notices historiques* lues dans les séances de l'Académie royale des Beaux-Arts. Paris, 1834, in-8°, p. 188.

Sur le refus fait par M. Quatremère de Quincy d'accepter la place de professeur d'histoire et du costume à l'École des Beaux-Arts, voy. le *Moniteur* du 13 juillet 1819.

que la puissance publique avilit elle-même cette monnoie d'honneur, lorsqu'elle ne se réserve pas le droit d'y apposer son empreinte. Mais j'entends dire : « D'autres temps, d'autres « mœurs » ; et puis, ajoute-t-on, comment accorder la rareté qui donne du prix aux signes d'honneur avec l'intérêt des artistes qui tend à les multiplier? Applaudissons donc à l'heureuse idée de la société qui a entrepris les portraits en médailles des grands hommes passés auxquels la France doit sa renommée, et désirons qu'à défaut de la sanction solennelle de l'autorité, un choix judicieux de sujets soit l'interprète de cette opinion qui est aussi une autorité publique.

« M. Duvivier avoit, en quelque sorte, préludé à ce projet; et les portraits de plusieurs hommes célèbres... continuèrent d'occuper tous les momens de la longue retraite où la suite des événemens politiques l'avoit condamné. »

Le portrait fut, au surplus, en tout temps, un goût essentiellement français. On le retrouve, dès l'origine de la monarchie, au portail et sur les vitraux des églises. Les miniaturistes ont semé de figurines leurs merveilleux livres d'Heures; et dès que l'art de la peinture est connu, les portraits apparaissent. Sous l'ancien régime, en divers pays, la cuisine vaste et bien entretenue était la salle de compagnie, et c'est là qu'on plaçait de préférence les portraits de famille. Mais c'est surtout vers le milieu du dix-septième siècle que le goût du portrait se généralisa. Guy Patin avait dans sa salle son portrait suspendu au-dessus de la cheminée avec ceux de sa femme, de son père et de sa mère. Vers ce temps-là, on commença à désigner dans les testaments ceux des portraits qu'on destinait à ses enfants. On trouve jusqu'à dix portraits à la fois dans certains intérieurs bourgeois. Les médecins en ont quelquefois davantage, car ce sont les curieux de l'époque[1]. Mais ce fut sous Louis XVI que la mode du portrait devint générale. On en voyait partout, et de tous les genres. « C'est le règne du por-

[1] *Les bourgeois d'autrefois*, par M. Alfred Babeau. Paris, Didot, 1886, in-8°. Il semble résulter de divers documents qu'un portrait peint en province par un peintre d'un talent ordinaire coûtait autrefois 50 livres en moyenne, et 100 francs jusque vers 1830. A Paris, Boucher demanda 48,000 livres de son grand portrait de madame de Pompadour, mais ne put obtenir que 24,000 livres, ce qui serait déjà suffisant en tout temps.

trait! » disait-on; et l'on ajoutait malicieusement : « Jamais ils n'ont été aussi mauvais! »

Sous la Révolution, plusieurs personnes du nom de Duvivier figurèrent dans les papiers publics; ce ne sont point des enfants de Jean et de Benjamin Duvivier, et nous ne voyons même pas la possibilité de les rattacher à aucune branche de ces deux familles.

Ainsi, le 11 prairial an II (29 mai 1794, *v. s.*), le Tribunal criminel révolutionnaire condamna à la peine de mort Louis Duvivier, âgé de soixante ans, né et demeurant à Paris, ancien commis au bureau de l'extraordinaire des guerres, qui avait été convaincu d'avoir aidé ou facilité le vol fait en 1792, au garde-meuble, de diamants[1] et d'effets précieux appartenant à la Nation, pour fournir des secours aux ennemis coalisés contre la France.

L'examen du dossier[2] démontre que ce Louis Duvivier n'était en quelque sorte que détenteur desdits objets, qui appartenaient à un nommé Crécy, émigré, dont il était le représentant, avec qui il avait fait ses études et dont il n'avait pas pu ou voulu donner l'adresse.

On peut consulter aussi : *Le Triomphe du crime est toujours passager. Ma Mère mise au tombeau par l'ancien Comité révolutionnaire de Popincourt.* Paris, impr. Charpentier, rue Saint-Denis, s. d., 16 pages in-8°.

Cette pièce est signée : *Duvivier*[3], rue Saint-Denis, n° 17, section des Amis de la Patrie.

Voici ce qu'il y est dit en substance : Billaud d'Amiens, fabricant de bas, rue Sébastien, 3, s'étant absenté de la chambre qu'il occupait chez la citoyenne Prégermain, propriétaire de l'immeuble et mère du réclamant, ce dernier crut pouvoir, après un an d'absence du locataire et en l'absence de ses nouvelles, présenter requête à fin d'ouverture de sa porte, ce qu'il obtint. Contrairement à la loi, sa mère, saisissante, fut constituée gardienne des scellés,

[1] Sur toutes ces questions consulter l'*Histoire des joyaux de la Couronne*, par Germain Baptist. Paris, 1889, gr. in-8°.

[2] Archives nationales, Tribunal révolutionnaire, W. 376. — Parmi plusieurs dossiers à ce nom, nous trouvons encore : Adrien-Marie-Louis Duvivier, fondeur doreur; Philippe-Joseph Duvivier, rue de la Vieille-Monnaie, etc.

[3] Bibl. nat., Ln^{27}, n° 7013.

malgré son grand âge et sa non-résidence dans l'immeuble. Puis, le 15 nivôse, on vendit, en vertu de jugement signifié et publié, la totalité des effets décrits. A ce moment, une lettre restée par vice d'administration quinze jours à la poste, venant en apparence d'Amiens, à l'adresse de la citoyenne veuve Lespinasse, fut présentée à la veuve Prégermain; elle annonçait le retour du citoyen Billaud, mais la vente était consommée. Le lendemain, Billaud paraît et dit que cette vente lui fait grief. Il ne veut pas appeler du jugement, et réclame, ainsi que la veuve Lespinasse, devenue dans l'intervalle son épouse, des dommages-intérêts. Ne pouvant les obtenir, il essaye de donner « à la chose un caractère révolutionnaire ». Mme Prégermain est appelée, sur la réquisition de Billaud, devant le Comité révolutionnaire de Popincourt; on lui réclame une indemnité provisoire de 3,000 livres de dommages, on la traite de vieille aristocrate, et cette femme, effrayée par l'image de l'échafaud, donne sa signature, au moins pour gagner du temps.

Tel est, en peu de mots, le résumé de cette étrange affaire, dont la solution ne nous est point connue.

La direction imprimée par les événements au nouvel ordre de choses aurait pu atteindre davantage Benjamin Du Vivier dans ses titres et honneurs; il n'en fut heureusement pas ainsi. L'Académie des Beaux-Arts, à laquelle il appartenait depuis 1774, ayant été réorganisée, il y fut réadmis en 1806, à la première vacance qui se produisit dans la section de gravure[1], quoiqu'il fût octogénaire, mais parce que ses anciens collègues voulurent, par cet « acte de justice », récompenser l'artiste « que tant de titres recommandaient à la reconnaissance publique ».

Malheureusement, — dit M. Quatremère de Quincy, — « à ce dernier terme de sa vie, où il nous fut donné de le revoir, son esprit ne pouvoit plus jeter que des rayons affoiblis, et toutefois M. Duvivier ne cessoit pas encore de répandre des clartés assez vives sur tous les objets de discussions auxquelles on le trouvoit toujours prêt à prendre une part active, malgré l'état habituel

[1] Cette section ne comprenait à l'origine que trois membres, qui, en 1803, furent appelés à former la classe de Gravure de l'Institut, composée alors de MM. Bervic, Dumarest et Jouffroy. En 1806, cette classe fut augmentée d'un membre par la nomination directe de M. Boucher-Desnoyers, qui mourut peu de temps après, et que Du Vivier remplaça.

d'infirmités qui influoit sur toutes ses facultés. Mais ce que ni la vieillesse, ni les infirmités qui en aggravent le poids, n'avoient pu altérer en lui, c'étoit le sentiment d'une rare bienveillance, une précieuse égalité d'humeur, et cette urbanité de manières dont il avoit dû l'habitude au siècle qui l'avoit vu naître, et dont il conserva les traditions à travers les mœurs même de la Révolution. »

« M. Duvivier, — ajoute son biographe, — fut redevable à ses qualités personnelles, et du bonheur de son union avec la compagne qui lui a survécu, et des consolations qui ont adouci l'amertume de ses derniers jours. »

Dans ces années-là, en effet, les soins de sa santé obligèrent Benjamin Du Vivier à s'éloigner de toute réunion et à vivre retiré dans son intérieur.

Nous trouvons cependant sa signature [1] au bas de l'acte mortuaire de Hubert-Robert, dit le peintre des ruines, décédé à Paris le 15 avril 1808, âgé de soixante-quinze ans.

Il y est ainsi qualifié : « Graveur des médailles, ci-devant Graveur général des Monnaies, Conseiller de la ci-devant Académie de peinture et Membre de l'Institut impérial, âgé de 77 ans, demeurant rue des Champs-Élysées. »

Benjamin Du Vivier avait, en effet, acquis ou fait construire un hôtel aux *Champs Élizéens,* comme on disait sous Louis XIV, au numéro 3 de la rue des Champs-Élysées, aujourd'hui rue Royer-Collard, même numéro [2].

C'est là qu'il a passé ses dernières années et qu'il est mort. Depuis 1813, il était aveugle.

Privé de la vue, — dit Quatremère de Quincy, — « et réduit à juger du travail des médailles par ce nouvel organe qu'il faut appeler l'œil du tact, il trouvoit encore dans la riche instruction qui avoit doté son premier âge un ample trésor d'idées et d'images que la cécité même rendoit plus actives. Son esprit vivoit alors des souvenirs de sa jeunesse et de toutes les connaissances dont il avoit fait une ample provision. Ainsi, pour lui, la vie intellectuelle croissoit et sembloit se fortifier de l'affaiblissement des facultés corporelles. »

[1] Jal, à *Robert (Hubert)*, p. 1009.

[2] Le *Cercle* dit *des Mirlitons* y est actuellement installé. En face se trouve l'ancien garde-meuble de la Couronne.

En 1818, une chute qu'il fit dans ses appartements fut fatale à son existence; en tombant, il s'était cassé la jambe, et malgré sa forte organisation il dut rester au lit pendant plus d'une année. C'est alors, dit toujours son bienveillant confrère et biographe, « qu'il fut heureux de pouvoir invoquer un secours plus puissant que ceux de la philosophie et de la littérature; et en est-il un autre que celui de la religion, à laquelle il n'avoit jamais cessé d'être fidèle, de cette religion surtout qui prend en compte les douleurs d'une vie passagère, comme une avance sur le prix qu'elle met à un bonheur qui ne doit plus finir? »

Enfin, le dimanche 11 juillet 1819 [1], la mort, que Cicéron appelle la fin de toutes les douleurs, eut raison de cette longue existence.

Benjamin Du Vivier venait de s'éteindre doucement, en sage qu'il était, à l'âge de quatre-vingt-dix ans, « n'ayant jamais, — suivant une note intime, — connu la maladie, et toujours sain de corps et d'esprit ».

On aurait pu dire de lui ce que Charles Hersent disait [2] de Louis XIII :

« C'est une grande merveille, qu'il n'eust iamais dans sa santé, ou ne monstra jamais vne si grande lumière dans les choses de l'esprit, et vne plus haute cognoissance des choses diuines, ny plus de facilité de les exprimer, que celle qu'il fist voir dans ses derniers jours : comme si sa vie qui acheuoit de se consommer eust esté de la nature du feu, qui pousse vne plus viue flamme, quand il est tout prest de s'éteindre : comme si le mouuement de son cœur semblable à celuy des choses pesantes, eust eu plus de force et de roideur, approchant de son centre, qui est l'eternité. »

Le lendemain, 12 juillet, M. Quatremère de Quincy, au nom de l'Académie des Beaux-Arts, prononça sur la tombe de Benjamin Du Vivier le discours suivant [3] :

[1] Et non 10 *juin*, comme l'indique par erreur la notice de M. Quatremère de Quincy.

[2] *Le Sacré Monument dedié à la mémoire de... Louis le Juste. Troisième discours prononcé dans l'église de Sainct-Jacques de la Boucherie, par Charles Hersent, prédicateur, chancelier de l'église de Metz.* Paris, 1643, in-8°, p. 36.

[3] *Institut royal de France. Académie royale des Beaux-Arts. Funérailles de M. Duvivier.* Le 12 juillet 1819 ont eu lieu les funérailles de M. Duvivier (Pierre-

« Messieurs, en nous enlevant le respectable confrère dont nous accompagnons ici les restes, la mort n'a fait, si l'on peut dire, qu'achever son ouvrage. Les effets naturels d'une grande longévité, la cécité qui depuis longtemps avait comme séquestré M. Duvivier du monde visible, de longues infirmités aggravées par un accident déplorable, tout nous avait préparés à cette dernière séparation.

« Et toutefois ce coup, depuis si longtemps prévu, ne perd rien de ce qu'il a de douloureux pour nous. Le dernier instant de l'homme est comme le dénouement d'une longue action; il semble offrir une sorte de récapitulation de sa vie, il nous la concentre comme dans un seul point, et, par le sentiment de la privation, nous fait mieux apprécier ce que nous perdons.

« Vous éprouvez sans doute, Messieurs, ce sentiment pénible, en vous rappelant tout ce qu'avait d'estimable M. Duvivier, tout ce que sa longue connaissance des hommes, tout ce qu'un caractère heureux, un cœur droit, une habitude de bienveillance générale, avaient mis d'agrément et d'aménité dans son commerce.

« Ces qualités qui le distinguaient lui firent des amis de tous les académiciens, qui, à deux époques différentes, l'appelèrent au milieu d'eux, car M. Duvivier fut deux fois élu membre de l'Académie.

« Un talent distingué dans la gravure en médailles lui avait ouvert, il y a longtemps, les portes de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, à une époque où les places dans ce corps célèbre n'étaient limitées que par le nombre de ceux qui étaient en état de les occuper. Aucun artiste alors ne pouvait disputer à M. Duvivier la supériorité de talent en son genre.

« Nous avouerons que ce bel art, dont on ne saurait trop encourager les efforts, puisqu'il est peut-être le plus propre à perpétuer les traits des hommes célèbres et le souvenir de leurs exploits, avait perdu un peu de l'éclat dont il avait brillé dans les deux siècles précédents.

« Cet état de tranquillité intérieure qui offre peu d'événements,

Simon-Benjamin), membre de l'Académie royale des Beaux-Arts. M. Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie, a prononcé le discours suivant : ... In-4° de 4 pages.

qui ouvre peu de routes aux passions ambitieuses et dont on ne sent le bonheur que lorsqu'il est passé, fut assez l'état de la France sous le règne de Louis XV. Ce siècle s'était déshabitué des monuments d'orgueil et de vanité. Aussi la gravure en médailles se ressentit de la modération du prince. Cet art eut peu d'occupation, et M. Duvivier suffit pendant longtemps à l'exécution des monuments métalliques que réclamèrent les besoins de l'État.

« Passionné pour son art, M. Duvivier se livrait sans réserve aux études qui en associent les productions à celles de la sculpture; s'il n'atteignit pas à ce savoir de dessin, à cette beauté de style et de composition dont les anciens nous ont laissé de si rares modèles, disons qu'il n'est guère donné aux hommes de remonter ce courant d'habitudes et d'opinions qui forment le goût de chaque période, et qui entraîne chaque génération dans une direction uniforme. Mais disons aussi que M. Duvivier sut se garantir de ce goût vicieux de composition qu'adoptèrent les graveurs de différentes écoles, et qui consiste à faire des types de médailles, de petits tableaux en miniature. M. Duvivier resta fidèle aux conventions de son art.

« Après qu'un goût plus correct se fut introduit dans tous les ouvrages de l'art, après que des circonstances politiques d'un nouveau genre eurent donné plus d'activité à la gravure en médailles, et que de nombreux et jeunes concurrents purent disputer à M. Duvivier la primauté qu'il avait longtemps obtenue, l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut crut remplir un acte de justice bien mérité, en appelant dans son sein le graveur octogénaire que de nombreux services recommandaient à la reconnaissance publique.

« Vous savez, Messieurs, avec quel zèle et quelle assiduité M. Duvivier prit part à vos travaux, quelle attention il portait dans vos discussions, en y mêlant de fréquentes et judicieuses réflexions. La privation de la vue corporelle semblait avoir donné chez lui plus d'activité à cette vue intellectuelle dont les jouissances intérieures charmèrent les ennuis de sa position et adoucirent longtemps les infirmités de sa vieillesse.

« Elles arrivèrent enfin à un point de souffrance qui ne lui accorda plus d'autres soulagements que ceux que peuvent procurer les soins de l'amitié, et plus encore les consolations de la religion,

à laquelle M. Duvivier demeura toujours attaché, et qui ne manqua pas de le récompenser de sa fidélité. »

La mort de Benjamin Duvivier passa inaperçue. Le *Moniteur universel* n'en fit pas mention; mais le *Journal des Débats* l'annonça en ces termes [1], le 13 juillet :

« M. Duvivier [2], ancien graveur de la Monnaie, Membre de l'Institut, est mort à Paris le 10 (*sic*) de ce mois. »

Il est vrai que les hommes de la génération de Benjamin Duvivier avaient presque tous disparu; du reste, l'attention [3] était ailleurs : on ne parlait que de la comète!

Benjamin Duvivier fut remplacé à l'Académie des Beaux-Arts par Galle aîné, auquel Gatteaux succéda en 1846.

L'œuvre de cet artiste est considérable [4]. Le catalogue n'en a pas été dressé encore; et plus les années s'écoulent, plus il devient difficile de l'entreprendre, à cause de la multiplicité des médailles et jetons, et de leurs variétés. On peut même dire, par hyperbole, pour nous servir d'une expression de son temps, qu'il en a plus fait « qu'il ne tombe de feuilles en automne dans la forêt de Saint-Germain ». On pourra, d'ailleurs, juger de l'étendue de sa collection par l'État de ses coins qui sont au Musée monétaire, et que nous reproduisons à l'Appendice. Ses principales œuvres y sont représentées.

En visitant aussi le médaillier du Musée monétaire, on pourra se rendre compte de l'importance et de la variété des œuvres de Benjamin Du Vivier. Elles sont d'ailleurs dans tous les cabinets des amateurs, qui ne se lassent point de les admirer, car une main de

[1] Quand Voltaire mourut, en mai 1778, on se borna à en informer le public, à la dernière colonne de la dernière page des *Petites Affiches*, par ces simples mots : « M. de Voltaire, l'un des Quarante, est mort ce matin. »

[2] Depuis la Révolution sans doute, cet artiste orthographiait ainsi son nom.

[3] Au 13 juillet, on lit dans le *Moniteur universel* : « On annonce que M. de Puymaurin, fils du député de ce nom, vient d'être nommé inspecteur-contrôleur de la Monnaie des médailles, dont M. son père est directeur. »

Au 15, un avis annonce la distribution aux souscripteurs des médailles commémoratives de la restauration de la statue de Henri IV.

Puis, tout le monde est en liesse pour la Saint-Henri.

[4] Bellier de la Chavignerie en a donné le sommaire dans son *Dictionnaire*.

fée semble avoir présidé à l'exécution de ces monuments numismatiques.

Il faut louer sans réserve, malgré quelques faiblesses de style, l'œuvre de Benjamin Duvivier : à l'instar d'Alexandre, les curieux devraient la conserver précieusement dans une cassette de Darius.

Bachelet, un [1] des rares biographes qui avaient consacré quelques lignes à Benjamin Duvivier, a dit qu'il « s'est distingué par sa fidélité aux principes de l'antique, son bon goût de composition et sa rare habileté d'exécution ».

Larousse, dans son supplément, a dit aussi : « Il exécuta un grand nombre de médailles remarquables par le bon goût de l'exécution et la ressemblance des portraits. »

Enfin, M. Quatremère de Quincy a porté le jugement suivant sur l'œuvre entière de cet artiste :

« Les ouvrages de M. Duvivier sont recommandables par une rare habileté d'exécution; car on sait qu'il possédoit à un degré supérieur l'art de tailler l'acier. Mais plusieurs se recommandent encore par des qualités précieuses, par un goût de composition qui caractérise le style de l'époque, et sa tendance au retour vers les principes de l'antique. Nous devons surtout louer M. Duvivier d'avoir connu et respecté les limites de son art, d'avoir su se renfermer fidèlement dans le cercle des convenances que la nature lui prescrit.

« L'art de la composition des médailles consiste à réduire aux moindres termes chaque sujet, chaque action, chaque image, de manière à faire voir, non la partie insignifiante d'un tout, mais le tout clairement signifié par ce qui n'en est que la partie. L'erreur de certaines écoles modernes en ce genre a été de croire que le type d'une médaille devoit ressembler à une peinture réduite en miniature. Mais que pourroient être ces prétendus petits tableaux sans perspective aérienne, sans dégradation de ton, sans effet de couleur? Pour grand que soit le champ d'une médaille, c'est toujours un des plus petits espaces qu'une composition puisse occuper; et, par opposition, ce sont presque toujours les sujets les plus étendus et les plus nombreux qu'il faut y tracer. De là

[1] *Dictionnaire général de biographie et d'histoire*, par Dezobry et Bachelet.

donc, pour l'artiste, l'obligation de saisir, dans chaque sujet, le motif ou le sentiment qui en est le point central ou capital. De là ce système d'abréviation savante qui ramène chaque composition à sa plus simple expression, pour le sens moral et physique; mais de là aussi l'obligation de donner aux personnages, aux figures, la valeur de cette langue idéale dont ils deviennent les signes; et cette valeur consiste dans la noblesse des formes, dans la grandeur du style, dans l'énergie du caractère.

« Nous ne dirons point que M. Duvivier ait atteint à cette hauteur, qui est le but, mais aussi le désespoir de chaque siècle. Il y auroit d'ailleurs quelque injustice à ne pas juger les talens avec la mesure des circonstances qui les ont formés ou modifiés. Or, entre tous les arts, celui du graveur en médailles, s'il participe par des principes communs au sort des autres, dépend, quant à sa destinée, de causes qui lui sont particulières.

« Le sort de l'art des médailles est intimement lié à celui de la politique des États. Historien exact, il en présente la situation; et, véridique jusque dans son silence, il constate réellement le caractère et les inclinations des différens règnes. Peut-être quelque jour le nombre plus ou moins grand de médailles seroit-il un indicateur assez fidèle du degré de sagesse ou d'imitation de chaque époque. Cet état de tranquillité intérieure et extérieure qui n'admet pas de grands événemens, qui ouvre peu de routes aux passions ambitieuses; cet état dont on ne sent le bonheur, comme celui de la santé, qu'après qu'il est passé, fut généralement celui de la France pendant les règnes sous la douceur desquels M. Duvivier fit la plus grande partie de ses ouvrages. Il eut peu de concurrents; et aucun talent remarquable ne lui fit, pendant long-tems, sentir la pointe aiguë d'une dangereuse mais utile rivalité. Car alors, et avant que la Révolution eût décomposé l'ordonnance de l'état social, toutes les professions, comme les assises régulières d'un édifice, offroient des situations durables, où l'on se trouvoit placé dans une proportion de nombre relative aux intérêts de chacune. Alors on n'avoit pas encore imaginé de faire des travaux sans objet pour les artistes. Les artistes se faisoient pour les travaux, et en raison du besoin que l'État en avoit. »

Quelle a été l'influence de Benjamin Du Vivier sur l'art du médailliste?

Cet artiste, pas plus que son père et que les Roëttiers, n'a fait aucun élève; son influence, par conséquent, a été absolument nulle. Il a créé, exécuté, produit beaucoup, mais, enfin, il n'a pas laissé d'élèves. Son genre a disparu avec lui, sans que depuis on ait tenté de le suivre dans un art qui, en raison de ses procédés, est souvent inimitable.

Il en fut de même aux Pays-Bas.

Quand l'Académie de Bruxelles posa cette question : « Quelle « est l'influence que le graveur Van Berckel exerça sur les gra- « veurs belges de son temps? » on fut unanime à répondre : « Aucune, ou presque aucune. »

C'est que le talent de Van Berckel, comme celui des Duvivier, avait « quelque chose de tout à fait personnel ».

Benjamin Duvivier a eu pour successeurs comme Graveur général des monnaies :

1° Augustin Dupré, « le plus grand graveur en médailles de la France », dit M. Marquet de Vasselot, né à Saint-Étienne, le 6 octobre 1748, mort à Armentières près Meaux, le 30 janvier 1833. Il avait été nommé par décret de l'Assemblée nationale du 16 juillet 1791, à la suite d'un concours, ce qui ne l'empêcha pas d'être privé de sa charge par un décret du premier Consul, en date du 12 mars 1803;

2° Pierre-Joseph Tiolier, né à Londres en 1763, contrôleur au monnayage de la Monnaie, nommé Graveur général à la suite d'une visite que le premier Consul fit à la Monnaie en mars 1803;

3° Nicolas-Pierre Tiolier, fils du précédent, né à Paris en 1784, nommé en 1816, par suite de la résignation de son père, mort en 1843;

4° Jacques-Jean Barre, né et mort à Paris (1793 † 1855);

5° Albert Barre, fils du précédent, né et mort également àParis (1818 † 1879);

6° Auguste Barre, frère du précédent, vivant, en qui s'éteignit, par suppression, le titre de Graveur général.

Benjamin Duvivier avait fait ce qu'on appelle un riche mariage,

en épousant, vers 1766, demoiselle Anne-Geneviève Le Roux, fille de Adrien Le Roux, Caissier de la Monnaie des médailles, qui lui donna quatre enfants :

1° Deux filles, mortes en nourrice;

2° Un fils, *Adrien-Benjamin,* qui mourut en 1797, âgé de vingt-quatre ans;

3° Une fille, *Agathe-Sophie,* née en 1775, morte aussi en 1797.

Ainsi, longtemps avant sa mort, Benjamin avait perdu ses enfants.

Anne-Geneviève Le Roux, sa femme, qui lui survécut, doit être mentionnée à part.

Le 10 novembre 1766, elle fut marraine[1], en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, de Jean-Baptiste Lagrenée, fils de Jean-Jacques Lagrenée, Membre de l'Académie de peinture, qui avait épousé, en 1774, Henriette-Victoire Le Roux, âgée de vingt-deux ans, sœur, sans doute, de la femme de Benjamin Duvivier.

Jean-Baptiste Lagrenée, dont il est ici question, devint un artiste de talent et fut, par la suite, plus particulièrement attaché à la manufacture de Sèvres.

C'est ce Lagrenée qui hérita de la fortune de Benjamin Du Vivier.

De la descendance de Jean Du Vivier, il restait encore des enfants à la mort de Benjamin, et l'on ne comprend pas trop pourquoi ce dernier ait si peu tenu à perpétuer son nom parmi les siens. Non seulement il ne les comprit point dans sa succession, mais il ne leur laissa même pas sa collection de médailles et de jetons, qui était considérable. Tout fut recueilli en bloc par sa femme, à l'exclusion des membres des familles du nom de Duvivier. Il paraît cependant que Benjamin Duvivier avait pensé à eux.

Par un premier testament il avait laissé l'usufruit de ses biens à la compagne de sa vie; mais, pendant sa maladie, subjugué[2] par Me Agasse[3], notaire et ami de la famille de sa femme, il se serait décidé à y faire d'importantes modifications. Au lieu d'usufruit, il

[1] Jal, à l'article *Lagrenée.*

[2] *Notes intimes de M. Saint-Vincent Du Vivier,* datées de 1852.

[3] Le 16 mars 1759, le roi Louis XV accorda par brevet au sieur Pierre-Guillaume Agasse la survivance de la charge de garde-vaisselle bouche de Sa Majesté, dont était pourvu Pierre Goudon, moyennant le payement à celui-ci d'une somme de 6,000 livres. (Archives nationales, Secrétairerie de la Maison du Roi, O[1] 103, p. 170-72.)

consentit à laisser à celle-ci la nue propriété de tous ses biens, mais à la condition d'honneur, qui fut acceptée par elle, de rendre aux neveux de Benjamin ce qui, par la loi naturelle, leur revenait de la fortune qu'il avait amassée avec tant de peine.

Cette fortune s'élevait, assure-t-on, à 50,000 francs de revenus environ.

Mais, conseillée et circonvenue à son tour par le même notaire, qui agissait à l'instigation de Jean-Baptiste Lagrenée, Mme Duvivier, qui, au lendemain de la mort de son mari, avait fait un testament olographe conforme aux volontés de celui-ci, modifia ses dispositions peu de mois avant la révolution de 1830, se contentant, paraît-il, de substituer, par un simple renvoi en marge de son testament, le nom de Lagrenée, son neveu, à celui de Duvivier, neveu de son mari.

Un nom, simplement biffé, suffit donc pour faire passer dans une famille étrangère non seulement la fortune, mais encore la magnifique collection numismatique de Jean et de Benjamin Duvivier.

A la décharge de Mme Duvivier, il faut dire que cette femme éprouvait depuis longtemps un certain dérangement d'esprit.

Déjà, en 1793, elle avait une première fois perdu la raison, en voyant de ses fenêtres promener, au bout d'une pique, la tête de la princesse de Lamballe, « qui l'avait honorée d'une tendre amitié, et à laquelle elle portait une vive affection ».

La révolution de 1830, en réveillant en elle ce souvenir, lui troubla de nouveau la raison, et l'on fut obligé de la confier aux soins du docteur Esquiros, qui fut impuissant à ramener le calme dans l'esprit de cette malheureuse femme, qui, paraît-il, ne recouvra quelques lueurs de raison que deux heures avant de rendre le dernier soupir.

Comme si le remords torturait son âme, cette femme mourut au milieu d'affreuses hallucinations, en septembre 1830, loin de toute main amie, dans une maison de fous.

Benjamin Duvivier avait, aux Galeries du Louvre, un grand nombre de clichés en étain, et presque tous reproduits en platine, de toutes les médailles et jetons gravés par lui et par son père ; et il avait toujours décidé de laisser cet héritage à sa famille. On a vu comment cette superbe collection a passé en d'autres mains. A

la mort de Lagrenée, tout fut vendu[1], — médailles, meubles, livres, objets d'art, — par les soins et au profit de son gendre, M. Jonquoy, ancien notaire.

C'est de cette vente, très probablement, que provient un livre que nous possédons et que nous conserverons pieusement. Ce livre a pour titre : *Le guide de Flandre et de Hollande* (Paris, 1779, in-12). En haut du titre se trouve la signature autographe de Benjamin *Du Vivier*.

En 1830, la famille déshéritée se composait surtout de M. Pierre-Joseph Duvivier, ingénieur, né à Paris en 1736, mort à Versailles en 1844, petit-fils de Jean Du Vivier.

Ce Du Vivier était marié; des quatre enfants qu'il avait eus, deux lui restaient :

Adolphe-Saint-Vincent, né en 1803, et qui mourut en 1874; *Louis-Amédée*, né en 1808, et qui mourut en 1873.

Adolphe-Saint-Vincent Duvivier s'était marié, en 1834, à Mlle Blanche-Marie-Louise Baudesson de Richebourg, et avait eu de son mariage sept enfants, — cinq garçons, morts jeunes, et deux filles, dont une mariée à M. Jules-Constantin Destrez, statuaire[2]. Il avait été pendant plusieurs années secrétaire, puis

[1] La collection de médailles fut vendue en bloc 50,000 francs, nous a-t-on assuré.

[2] Né à Gisors (Eure). A collaboré avec le baron Henri de Triqueti pour la décoration de la chapelle Albert, à Windsor, consacrée par la reine d'Angleterre à la mémoire du prince consort. Cette œuvre, qui a exigé dix années de travail, comporte un grand nombre de sculptures, environ cent vingt motifs, statues, bas-reliefs et médaillons, une statue couchée du prince Albert sur un cénotaphe, quatorze grandes mosaïques représentant des sujets bibliques... Les tarodas de la chapelle Albert ont été faits, d'après les cartons de Triqueti, par M. Destrez, et à l'aide de procédés de son invention, qui assurent à ce genre de mosaïque une durée égale aux marbres. — Il est en outre l'auteur des œuvres ci-après : *Judith*, statue, au Musée de Gisors; *Un prisonnier*, statue, au Musée de Rouen; *la Ville de Saint-Étienne*, statue, à l'Hôtel de ville de Paris; *Alleluia d'amour*, statue; *la Défense du drapeau*, groupe; *Saint Ignace de Loyola*, statue pierre, à l'école des Jésuites, rue de Madrid. — Il a fait aussi un certain nombre de bustes, parmi lesquels : le *Chirurgien Roux*, pour l'Académie de médecine; *Rameau*, pour le Conservatoire de musique; l'*Ingénieur Calon*, pour son monument à la Grand'-Combe; l'*Ingénieur Beau*, pour son monument dans la même localité; *Favart de Langlade* et *Antony Thouret*, pour le Palais de justice; les barons *Nathaniel* et *James de Rothschild*, pour l'hôpital Rothschild, à Berck-sur-Mer; *Mlle Fel*, pour l'Opéra; *Adam Salomon*, sculpteur, pour son tombeau; *Orfila*, pour l'École de médecine; l'*Ingénieur Dupuit*, pour l'École des ponts et chaussées; *Mlle Mérian*, pour la Bibliothèque de Francfort, etc.

inspecteur de l'École des Beaux-Arts, et en cette qualité avait rédigé pour l'École un grand nombre d'inventaires. Il avait en outre collaboré aux *Archives de l'Art français*, à plusieurs revues des Beaux-Arts, ainsi qu'à la publication des *Mémoires inédits sur la vie et les œuvres des Membres de l'Ancienne Académie de peinture et de sculpture*. Malheureusement, il n'a rien su de la vie de ses glorieux parents, Jean et Benjamin Duvivier.

M. Bellier de la Chavignerie, dans le *Moniteur des Arts* du 3 décembre 1862, a rendu hommage à son *libéral caractère*[1].

De ce côté, le nom de Duvivier est tout à fait éteint; il paraît devoir l'être aussi, dans un temps plus ou moins éloigné, chez d'autres branches de la même famille.

C'en est donc fait de la descendance mâle de Jean et de Benjamin Du Vivier.

Ainsi, nous écrivait tristement un des représentants par alliance de cette famille, « il n'y aura pas de descendants des Duvivier, ni fils, ni filles, d'aucun côté ».

Nous avons précédemment indiqué que Benjamin Du Vivier avait exposé, au Salon de 1798, le portrait de son père.

Il existe de lui un portrait inédit, au crayon, dans le genre de Cochin fils[2].

X. F. Tiolier l'a aussi représenté dans une de ses bonnes médailles.

III. — Autres Du Vivier artistes.

Nous avons dit que le nom de Duvivier est très-répandu en France; à défaut de tableaux généalogiques, il sera donc toujours difficile de rattacher certains artistes dont nous allons parler à l'une ou l'autre des familles de ce nom, ainsi que certains personnages qui sont mentionnés dans divers ouvrages.

[1] Lance, en plusieurs endroits de son *Dictionnaire des architectes*, mentionne les communications qu'il avait reçues de Saint-Vincent Du Vivier. — M. Guiffrey, dans sa *Table des Salons*, discute son opinion à propos du nombre des Salons qui eurent lieu de 1667 à 1727.

[2] 1715-1790. Les Cochin étaient alliés à la famille Tardieu, et par celle-ci, parents des Du Vivier.

Le plus ancien de ces personnages en date est *Philippes du Vivier,* qui était clerc notaire juré du roi Jean II, de son Châtelet de Paris, en 1357. Il figure à ce titre dans les lettres patentes de juillet de cette année, par lesquelles le prévôt des marchands et les échevins de Paris achetèrent à Jean d'Auxerre et à Marie, sa femme, l'*Hostel du Daulphin,* sis au lieu dit de Grève, qu'ils tenaient de la libéralité du Roi, pour en faire « *l'hostel de ville* [1] ».

Dans son *Recueil de documents relatifs à l'histoire des monnaies frappées depuis Philippe IV jusqu'à François Ier* [2], M. F. de Saulcy reproduit la pièce suivante :

« 7 mars 1376. Ce jour fut donné à Jehan Blandin l'office de la taille de la mon^e de la Rochelle, vacant par la mort de Colin Hary, duquel *Jeh. Hanotin du Vivier* [3], tailleur de la monnoie de Paris, raporta qu'il estoit soufisant pour exercer led. office, et pour ce fut mendé aux gardes et m^tres qu'ils accomplissent les lettres royaux. »

Nous trouvons, en outre, dans un catalogue d'autographes, le document ci-après, qui pourrait bien concerner un *du Vivier* de l'Ile-de-France :

« Lettre de *Jean de Vivier,* capitaine de Souverain-Moulin, en Artois, datée de 1395, par laquelle il reconnoît avoir reçu de G. d'Orgemont 11 l. 10 s. t., en payement de ses gages de capitaine et d'un arbalétrier de sa compagnie pour le service du Roi dans ses guerres, et la garde dudit château sous le commandement du comte de Saint-Paul. » (Pierre de Luxembourg, comte de Livet et de Saint-Paul.)

En 1562, *Anthoine du Vivier* était l'un des vicaires de l'évêque de Paris, et, en cette qualité, représenta à la Cour, avec Philippe Priant, autre vicaire, qu'il était inutile de faire une procession particulière depuis Sainte-Geneviève jusqu'à l'église Saint-Médard, pour réconcilier cette église avec le peuple, si l'on ne faisait, en même temps, punition du délit; et, d'ailleurs, qu'on ne pourrait sonner

[1] *Histoire de la ville de Paris,* par dom Félibien et dom Lobineau. Paris, 1715, in-f°, t. I, p. 274. — L'hôtel de ville, bâti en 1533, ne fut achevé qu'en 1605.

[2] Paris, Imprimerie nationale, 1879, in-4°, t. I, p. 541. — (Sorbonne, H 1, 9, n° 174, f° 129 r°.)

[3] Une lettre de rémission, datée d'avril avant Pâques, et adressée aux baillis d'Amiens et de Vermandois, parle d'un nommé Jaquet de Vivier, qui, probablement, ne se rattache pas aux précédents. (*Choix de pièces inédites sur le règne de Charles VI,* t. I, p. 112-14.)

les cloches de Saint-Médard sans recommencer les querelles, à cause de la proximité du prêche et de ladite église [1].

En 1566, un arrêt de la Cour du Parlement fut rendu sur la principalité du collège de Bourgogne. Messire Antoine Du Vivier, chanoine en l'église de Paris et chancelier de l'Université, y figure en cette qualité pour s'opposer à l'entérinement d'une requête présentée par les chapelains et boursiers dudit collège, à l'effet d'obtenir que le principalat ne fût accordé qu'à un homme de la nation de Bourgogne [2].

En 1577, ce même *Anthoine du Vivier* plaidait devant la Cour, en sa qualité de chanoine et de chancelier de l'Église de Paris, contre les licenciés de la faculté de théologie pour être maintenu et conservé en « ses droits honorifiques et accoustumez estre payés par lesdits licentiez », droits qui consistaient à prendre « un demy « escu par chascune licence, sans y comprendre les mendians « poursuivans le cours en théologie [3] ».

En 1594, parmi les conseillers clercs du Parlement de Paris, après le retour des officiers de ce Parlement séant à Tours, figure *Jean du Vivier* [4].

David Duvivier, ou *Vivier*, est mentionné maintes fois, dès l'année 1679, comme ingénieur et géographe-mathématicien, dans les *Comptes des bâtiments du Roi* [5] sous le règne de Louis XIV, publiés par M. Guiffrey, archiviste aux Archives nationales.

Il leva, notamment, la carte de la généralité de Paris; celui-ci est un géographe connu.

Pierre du Vivier, maçon, apparaît dès 1682-83, dans ces comptes, comme faisant « un acqueduc pour passer les tuyaux pour la conduite des eaux de la machine »; et aux années suivantes, ses *enfants mineurs* travaillent aux fouilles et puits de la grande aile du château de Versailles.

La veuve Corest, fermière de Mlle Du Vivier, y est inscrite pour

[1] *Histoire de la ville de Paris*, t. IV, p. 800.
[2] *Ibid.*, t. V, p. 793.
[3] *Ibid.*, t. V, p. 4.
[4] *Ibid.*, t. V, p. 311.
[5] Paris, Imprimerie nationale, 1881, 2 vol. in-4°. (*Collection des documents inédits.*)

les pertes qu'elle a souffertes à cause des travaux faits pour la conduite des eaux bonnes à boire, à Versailles.

D'autres mentions, indiquées à la table sous le nom de *Duvivier, terrassier,* concernent le maçon précité, ou l'un de ses enfants.

C'est de lui, sans doute, qu'il est encore question un peu plus loin, parmi les *Gages d'invalides :*

« *A Duvivier,* en considération du soin qu'il a pris de la conduite de 49 lauriers de Tournay, 57 l. 10 s. [1]. »

Il est aussi parlé, aux années 1664 et 1665, d'un *Jean Duvivier,* vigneron, qui était sans nul doute de la même famille.

Le 28 juillet 1683, il fut assuré, d'après ces mêmes *Comptes,* 100 livres à *François Duvivier,* graveur de médailles, « pour aller faire ses études à l'Académie de Rome ».

Nous y trouvons enfin, à l'année 1687 (*Médailles*), l'article ci-après :

« 12 janvier. — Au s^r^ *du Vivier,* pour son payement d'une agathe de trois couleurs, brun, gris et tanné, les deux dernières redoublées, sur laquelle est gravé en relief un *Bacchus debout versant un vase dans la gueule d'une panthère,* livrées pour le cabinet, 345 livres. »

A l'année 1695, on trouve encore ces mentions :

« A damoiselle *Françoise du Vivier,* à compte de 25,000 livres, à elle accordées pour le prix de la bibliothèque du feu s^r^ du Fresne [2], son mary . . . . . 2,700 livres.

« Au s^r^ *du Vivier,* architecte..., qui vont à Rome pour se rendre capable de servir Sa Majesté. . . . . 900 livres. »

Marolles, dans son *Livre des peintres,* etc. [3], dit en forme de ressouvenir :

« Voici quelques graveurs obmis entres les autres :

. . . . . .

« *Guillaume du Vivier* et Pierre de Nouettes. »

[1] Les pépinières pour les jardins des maisons royales furent établies au Roule sous Louis XIV.

[2] L'Imprimerie royale, établie sous François Ier, fut transférée par Richelieu dans la galerie du Louvre. Trichet du Fresne y était chargé de la correction, au temps de Cramoisy.

[3] *Le livre des peintres et graveurs,* par Michel DE MAROLLES. Nouvelle édition, revue par G. DUPLESSIS. Paris, Jannet, 1855, in-12, p. 55.

Ici, nous sommes en présence des membres présumés de la famille des célèbres médaillistes : le Du Vivier qui cède une agate au Roi était sans doute un oncle de Jean, le Liégeois, ainsi que François, qui, en 1683, se rend à Rome, et que Louis, sculpteur, dont il sera parlé plus loin [1]. Quant aux maçon et terrassier, de Versailles, c'étaient probablement aussi des Liégeois venus à la suite de ceux-ci.

L'agate joue un certain rôle dans les dépenses de la Maison du Roi, sous Colbert et Louvois. Il y avait, en effet, des « armoires pour mettre les agathes, cristaux et raretés de Sa Majesté [2] ».

Il existe enfin, à la Bibliothèque nationale (*Fonds fr. suppl.* 5112), un manuscrit sous ce titre : *Tableau militaire, ou dénombrement général des troupes du Roy, avec le traitement de ceux qui les composent.* 1730. In-4°. La dédicace, signée *du Vivier*, est faite à Mgr le marquis de Breteuil, chancelier de la Maison de la Reine.

Voici, maintenant, des indications plus spécialement relatives à des artistes :

Du Vivier (*Louis*), sculpteur. — Il demeurait à Paris, sur la paroisse Saint-Roch; sa femme mourut le 18 juillet 1688, ainsi que le constate l'acte ci-après, reproduit dans Herluison [3] :

« Marie-Françoise Le Gros, 43 ans, femme de Louis du Vivier, « sculpteur, décédé hier, rue d'Argenteuil, en cette paroisse, a été « inhumée dans le cimetière. »

Ce Du Vivier pourrait bien être un oncle de Jean, le Liégeois.

Il existe au Cabinet des Titres [4] un document qui le concerne; en voici le texte :

Contrat de mariage du 19 *novembre* 1662.

Furent présens Louis du Vivier, sculteur à Paris, y demeurant, rue St Honoré, paroisse Saint-Roch, fils de deffunct Pierre du

[1] Ces mentions semblent indiquer, en effet, que d'autres Du Vivier, Liégeois, sont venus en France avant Jean, né en 1687 à Liège.

[2] Voir *Comptes des bâtiments du Roi*, au mot : *Armoires*.

[3] *Recueil des actes concernant les artistes,... détruits dans l'incendie de l'Hôtel de ville.* Orléans, 1878, in-8°.

[4] Volume 3001. Brouillon de minute notariale.

Vivier, vivant marchand à Tourne (Tournay) en Haynault, et de Poronne Moquigne, jadis sa femme, à présent sa veufve, de laquelle il veut avoir charge pour exposer ce que censuit, et par laquelle il promet faire ratiffier les présentes; icelluy Louis Du Vivier, majeur daage, aussy a dict pour luy et en son nom d'une part; — et Simon Le Gros, blanchisseur à Paris, et Marie Hepellenios (?) sa femme, qu'il authorise pour l'effect des présentes, demeurant aussy rue de Paris, stipulant, en cette Paroisse, pour mary de Françoise Le Gros, leur fille; icelle fille pour se stipulant en son vouloir et consentement, pour elle et en son nom d'une part,

Lesquels... en la présence de parents et amis ci-après :

De la part du futur espoux, de honorable homme Philippe de Bisle (*Debuyle*) [1], sculteur ordinaire du Roi,

Et de la part de lad. future espouse, de François Lefebure, garçon des valets de pied de Monsieur le Prince, beau frère à cause de Marye Legros, sa sœur, et d'Anne Le Gros, sa fille, tante...

Ont vollontairement recogneu et confessé avoir faict... entre elles de bonne foy les traité de mariage... conventions et choses qui ensuivent.

C'est assavoir que lesd. Louis du Vivier... et Françoise Le Gros se sont promis prendre l'un d'eux l'autre, par nom et loi de mariage, et icelluy facon et solempnité en face de Nostre mère Saincte Eglise, dans le plus bref temps que faire se pourra, et qu'il sera advisé et dellibéré entre eux...

Consentons et accordons pour aud. mariage, que lesd. futurs espoux vivent communs en tous biens,... suivant la coustume de Paris... Et les dettes... faictes et créées avant leur mariage... seront payées et acquittées par icelluy d'eux qui les ont faites...

Ont promis et promettent sollidairement l'un pour l'autre espoux, eux seuls et pour le tout sans division.., de bailler et donner ausd. futurs espoux, la veuille de leur espousailles et bénédiction nuptialle, la valeur de la somme de cinq cens dix huit livres, pour une fois payée...

Et le survivant desd. futurs espoux aura et prendra par préciput

[1] Ce document est signé à la fin : *Philippe Debuyle*, et en marge, en renvoi : *Buyle*.

et avoir part, des biens immeubles de lad. communaulté,... et sans crue, jusqu'à la valeur de la somme de soixante livres. . . . .

Fait et passé à Paris [1]...

Signé : Philippe DEBUYLE.

DUVIVIER (*Pierre-Charles*). — Directeur des ouvrages de tapis de la Couronne à la manufacture de Chaillot, dite de la Savonnerie; mort à la manufacture le 25 août 1788, âgé de soixante-douze ans. Il est cité comme ayant pris part à l'Exposition de la jeunesse, place Dauphine, en 1761. (D'après Bellier de la Chavignerie [2].)

DU VIVIER (*Jeanne-Louise-Françoise*). — Femme de Jacques-Nicolas Tardieu, graveur et académicien (1716 ÷ 1791), dont la mère, Marie-Anne Horthemels, était alliée aux Cochin. Morte à Paris, le 6 avril 1762. Elle a gravé plusieurs médailles. C'était la fille de Jean Du Vivier, Liégeois. Elle n'est citée ici que pour mémoire. Bellier de la Chavignerie ne la cite pas.

DU VIVIER (*Mme Denis*). — Diderot, parlant, dans son *Salon* de 1781, de Mme Duvivier, dit ceci : « La statue de M. de Voltaire. Cette statue en marbre devait être placée à l'Académie française, mais elle est destinée à présent (Mme Denis Duvivier s'étant brouillée depuis son mariage avec MM. les Quarante) à décorer la nouvelle salle de la Comédie, rue de Condé. Cette figure a du caractère. »

VIVIER (*Mathias-Nicolas-Marie*). — Graveur de médailles. Né à Paris en 1788. A fait notamment la *Mort du duc de Berry,* et a été employé à la ciselure du bronze de la colonne Vendôme. Gabet [3] lui consacre une notice, ainsi que Bellier de la Chavignerie (t. II, p. 69) [4].

[1] Le nom du notaire qui a reçu l'acte n'est pas indiqué.

[2] *Dictionnaire général des artistes de l'École française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours* (Paris, 1882-8, 3 vol. gr. in-8°, dont un de supplément, continué par Louis AUBAY), t. I, p. 510.

[3] *Dictionnaire des artistes de l'école française du dix-neuvième siècle.* Paris, 1831, in-8°.

[4] Nous ne citons ce nom que pour mémoire, ainsi que celui de *Henry de Viviers* (peintre vivant) du *Dictionnaire* de BELLIER DE LA CHAVIGNERIE.

Duvivier (*Mlle Aimée*). — Peintre de portraits, dessinateur et lithographe, fille de Pierre-Charles, dont il est parlé ci-dessus. Elle a pris part à plusieurs expositions, de 1786 à 1824. Gabet (à ce nom) et Bellier de la Chavignerie (t. I, p. 510) lui ont consacré une notice. Elle a produit la pièce suivante :

J. A. Kozminski, né à Kosmins, le 3 mai 1804, mort à Paris, à l'attaque de la barricade du faubourg Poissonnière. Dessiné par Mlle A. Duvivier. Lith. Aug. Bry, 142, r. du Bac. — H. 30 c. L. 24. Sur chine.

Duvivier (*Pierre-Bernard*). — Peintre et graveur, élève de Suvée. Né à Bruges le 23 juin 1762, fixé à Paris vers 1780, mort dans cette ville le 21 novembre 1837. Dès 1832, il était professeur à l'École normale. Il avait subi l'ascendant de l'école de David. Après son mariage avec la fille de Dandillon, « artiste distingué [1] », dit la *Biographie nationale* belge, « il substitua le burin au pin-« ceau, comme moyen expressif de son goût, de son sentiment, et « acquit encore la réputation d'un graveur habile ». Le tableau qu'il exposa au Salon de Paris, en 1796, et qu'il représenta à Gand en 1823, où il fut gravé : *Mort d'Hector pleurée par sa famille*, fut fort discuté. On cite, parmi ses compositions les plus gracieuses, *la Charité entourée d'enfants*, qui a fait partie du cabinet du baron Depret, à Anvers.

La *Biographie nationale* belge lui a consacré une notice, ainsi que Gabet et Bellier de la Chavignerie (t. I, p. 508, col. 1, 3 lignes).

Duvivier (*Ignace*). — Peintre, né en 1758, mort à Reims en 1832. On a de lui, au Musée de Vienne, un *Paysage avec cascade*. C'est la seule mention que lui consacre Bellier de la Chavignerie.

Duvivier (*Albert*). — Peintre et graveur. Né à Nevers le 28 janvier 1842. Élève de Pils. A gravé à l'eau-forte et au burin, et exposé à plusieurs Salons. Il a sa notice dans Bellier de la Chavignerie (t. I, p. 510, et Supplément, p. 214).

On connaît de lui les eaux-fortes suivantes :

Le Garde-Manger des renardeaux, Hanobeau, 1869. — *Marais*

[1] Cet artiste est omis dans la *Biographie nationale belge*, dans Didot, Michaud, Jal, Gabet, Bellier de la Chavignerie, etc.

d'Incheville, Van Marcke. — *Ruelle au dix-septième siècle*, C. Sauvageot. — *Un Arquebusier*, Meissonier, 1877. — *Languinais à la tribune*, 1879. — *La Veuve*. — *L'Annonciation*, Rubens. — *La Veillée*, Millet. — *Étienne Marcel et le Dauphin*, Lucien Mélingue. — *Le Souvenir*, Ant. Mercié. — *Edmond Morin*, portrait pour l'*Almanach des Éclectiques*. — Dix illustrations de Danton et un portrait de Zola pour *Une page d'amour*. (Quantin, éd. [1].)

Voici d'autres œuvres de cet artiste qui sont à la Bibliothèque nationale :

Rouher (*A. Duvivier*). Lith. Barousse. Paris, 1869. In-8°. — Lithographie de l'artiste.

Samson (de la Comédie française). In-4°. — Signé : *Albert Duvivier* (del.) et *E. Thomas* (sc.).

La Toilette de la Mariée. Tableau de Henri Mosler, peintre américain. Dessin de *Duvivier*, gravé par Ansseau. (*Magasin pittoresque*, 1832.)

Le Vestibule. Tableau d'Huilbuth. Dessin de *A. Duvivier*. Gravé par Bérard. In-4°.

L'Huitre et les Plaideurs. Tableau de Ribot. Dessin de *A. Duvivier*, gravé par E. Thomas. In-4°.

Les Glaneuses, d'après Millet. Dessin de *A. Duvivier*. Gravé par Claire Thomas. In-8°, en largeur.

Général Renault, blessé à la bataille de Villiers et décédé le 4 décembre 1870. *A. Duvivier, lith. A. Loudet pinx.* Imp. Lemercier. Dépôt chez Bulla, édit., 19, boulevard Poissonnière. In-fol. signé : *Albert Duvivier*, au bas du portrait.

Rouget de l'Isle chantant pour la première fois la « Marseillaise », chez Dietrich, maire de Strasbourg. Tableau appartenant au Ministère de l'Intérieur. Dessin de M. *Duvivier*. Paris, typ. Tolmer. In-fol. en L. — 5e prime du journal *le Citoyen*. 1881.

Salomé. Gravure de Rajon, d'après le tableau de Henri Regnault; in-4°. — Signé : *Albert Duvivier, del.* (Salon français à l'Exposition de Vienne.)

Locusta haciendo experiencias en presencia de Neron con el

[1] *Les Graveurs du dix-neuvième siècle*, par Henri Beraldi. Paris, 1887, t. VI, p. 82-83.

VENENO PREPARADO PARA BRITANICO. In-4° en H. — Signée : *A. Duvivier, del.* (*Correro de ultramar.*)

L'ARMÉE FRANÇAISE. Journal des armées de terre et de mer. Frontispice (1872). — Signée : *A. Duvivier* (del.) et *E. Th.* (sc.).

UNE EXÉCUTION A L'ALHAMBRA, par Regnault. In-fol. — Signé : *Albert Duvivier* (del.) et *E. Thomas* (sc.). (*La Presse illustrée.*)

DUVIVIER (*Mme Albert*), née *Claire* THOMAS, femme du précédent. — Née à Vittel (Vosges), le 10 décembre 1846. A exposé, depuis 1870, des dessins et des gravures sur bois destinés aux publications illustrées. Bellier de la Chavignerie lui consacre une notice (t. I, p. 510, et Supplément, p. 214).

DUVIVIER (*Fernand*). — Peintre. Né à Rouen, le 10 décembre 1844. Élève de Hünten et Adams. A commencé à exposer en 1869. Une courte notice lui est consacrée dans Bellier de la Chavignerie (t. I, p. 510).

DUVIVIER (*B.*). — Il existe à la Bibliothèque nationale (Estampes, fonds principal et supplément) un certain nombre de gravures religieuses et galantes signées : *B. Duvivier, Duvivier, B. Duviviez, Duviviez* et *Devivier.* Ces noms, qui se rapportent évidemment à un seul individu, *B. Duvivier,* sont suivis de ces qualifications : *delineavit, inv. et del., pinxit.* Mais il nous a été impossible de connaître le prénom de l'artiste, et de savoir qui il était. Serait-ce *Benjamin* Duvivier, graveur de médailles, ou *Bernard* Duvivier, né à Bruges, mort à Paris en 1837 ? Rien ne l'indique. Les descendants de Bulla, qui a édité ces gravures de 1824 à 1830, n'ont pu nous fournir à ce sujet aucune indication; ils nous ont seulement fait remarquer que le nom de B. Duvivier ne figure pas sur les plus anciens catalogues de leur maison, qui remontent à 1838. Nous nous bornons donc à reproduire la liste que nous avons dressée des œuvres signées de ces noms.

J.-B. BOURGUIGNON D'ANVILLE. *B. Duvivier delin., A. St-Aubin sculp^t.* In-4°, dans un médaillon [1].

[1] Cette gravure est évidemment antérieure à celles qui la suivent. Est-elle du même artiste, ou de Benjamin Duvivier, graveur de médailles? Pour celle-ci les présomptions sont en faveur de ce dernier.

Pro omnibus mortus est Christus. *Duvivier inv. et del., J. Mécou sculp*t. Tessari. — Gravure au pointillé, double in-folio en H [1], représentant le Christ en croix. Dépôt légal de 1824.

Portrait de Jésus-Christ. *Duvivier inv*t, *Bosselman sculp*t. Tessari. In-4° en H.

Portrait de la sainte Vierge. (Les mêmes.) Tessari. In-4° en H.

Saint Étienne, martyr. *Dessiné par Duvivier. Gravé par Renard.* Bulla. — In-fol. en H. (Légende en français et en espagnol.) Dépôt de 1827.

Saint Louis de Gonzague. *Duvivier del., Chainquet sculp.* Bulla. — In-fol. en H.

Saint Joseph. *B. Duvivier del., Mecou sculp.* Bulla. — In-fol. en H. Dépôt de 1824.

Saint Vincent de Paul. *Duvivier del., Coupé sculp.* Bulla. — In-fol. en H. Dépôt de 1826.

Sainte Magdelaine. *B. Duviviez pinc*t (*sic*). *J. Victor sculp.* Paris. — In-4° en H. Dépôt de 1824.

Saint Pierre. *Duviviez del., F. Victor sculp.* A Paris, rue Saint-Jacques, n° 187, à l'entresol. — In-4° en H. Dépôt de 1824.

Saint Henry, deuxième empereur d'Allemagne. *Duviviez inv., Mme Guiot sc.* A Paris, chez les Sœurs de la retraite, rue Saint-Jacques, n° 175, et à Montrouge, n° 158. In-4° en H. Même date.

Le Printemps, L'Été, L'Automne et L'Hiver. *Duvivier del., Duthé sc.* Tessari. — Quatre planches in-folio, en L, formant pendant, déposées vers 1824-25.

Saint Jean évangéliste. *Duvivier delineavit, J. Mécou sculp.* Tessari.

Saint Luc évangéliste. *Duvivier delineavit, Le Comte sculp.* Tessari.

Saint Mathieu évangéliste. (Les mêmes.) Tessari.

Saint Marc. *Duvivier delineavit, J. Mecou sculpsit.* Tessari.

Ces quatre pièces, in-4° en H, sont de l'année 1825.

Coeur de Jésus. *Duvivier del., Mondé sculp.* A Paris, chez Cereghetti, rue Galande, n° 51. — In-fol. en H.

[1] Ce signe : H, signifie *en Hauteur*, et cet autre : L, *en Largeur*.

Coeur de Marie. (Les mêmes.) — In-fol. en H.

Saint François de Sales, évêque et prince de Genève. *Duvivier pinx., Mondet sculp.* Cereghetti. — In-fol. en H. Dépôt de 1825.

La coupe de Joseph trouvée dans le sac de Benjamin. *Dessiné par Duvivier. Gravé par Duthé.* N° 5. A Paris, chez Tessari et Cie, rue du Cloître-Notre-Dame. — In-folio en L. Légende française.

Joseph se fait reconnaître de ses frères. *Dessiné par Duvivier. Gravé par Duthé.* N° 6 Tessari. (Légende française.) — In-fol. en L.

La toilette de Psyché. *Devivier del. Bosselman sculp.* Bulla. — In-fol. en H. Dépôt de 1826. — Attitude très maniérée.

Le Jeune Ébé. (Les mêmes.)

Jupiter et Léda. (Les mêmes.)

Vénus et l'Amour. (Les mêmes.)

La Napolitaine de la Cité Notable. (Les mêmes.)

Ces cinq pièces, in-folio en H, forment pendant.

Sainte Élisabeth. *Devivier del., Renard sculp.* Bulla. — In-fol. en H. Dépôt de 1827.

Sainte Rose de Lima. *Duvivier del., Schonher sculp.* Bulla. — In-fol. en H. Pendant de la précédente.

Coeur de Jésus. *Duvivier del., D. de Larichardière sc.* Bullat. — In-fol. en H. La figure de Jésus est sympathique. Dépôt de 1827.

Coeur de Marie. *Duvivier del., D. de Larichardière sculp.* Bullat. — In-fol. en H. Dépôt de 1827.

Sujets différents des précédents Cœurs.

La Sainte Vierge dans son enfance. *Duvivier del., Bosselman sculp.* Bulla. — In-fol. en H. Dépôt de 1828.

Annonciation de la sainte Vierge. *Duvivier del., Merou sculp.* Bulla. — In-fol. en H.

Jésus-Christ et les disciples d'Emmaus. *Duvivier del., Choubard sculp.* Bulla. — In-fol. en L. Dépôt de 1829.

Apparition de Jésus a Madelaine. *Duvivier del., Forget sculp.* Bulla. — In-fol. Dépôt de 1829.

Jésus-Christ apparait aux saintes femmes. *Duvivier del., Mlle Louvier sculp.* Bulla. — In-fol. en L. C'est la plus mauvaise de toutes ces gravures. Dépôt de 1829.

Marthe et Marie. *Devivier del., Henri sculp.* Bulla. (Légende française et espagnole.) — In-fol. en L.

L'Ange ordonne a Joseph de retourner en Judée. *Duvivier del., Forget sc.* A Paris, chez Bulla, rue Saint-Jacques, n° 38. (Légende française et espagnole.) — In-fol. en L.

L'Annonciation a la sainte Vierge. *Dessiné par Duvivier. Gravé par Mr Konig.* Bulla. Légende française et espagnole. — In-fol. en L.

La Sainte Vierge de consolation. *Devivier del., M. Louvier sculp.* Bulla. (Sans légende.) — In-fol. en H. Dépôt de 1829.

Jésus et la Samaritaine. *Duvivier del., Henri sculp.* Bulla. (Sans légende.) — In-fol. en L.

Il faut, sans doute, attribuer au même artiste les trois lithographies ci-après :

[Treize têtes de chiens sur une même feuille.] Signé : *Duvivier.* — H. 24 c. L. 36 c. (Vers 1830.)

[Trois têtes de chevaux sauvages, sur une même feuille.] Non signé. — Mêmes dimensions. (Vers 1830.)

Uranie. Tirée du tableau du Vatican. Le Parnasse. Lithographiée par J. Bachmann, d'après le dessin par *Duvivier.* N° 1. Imprimé par Castille, rue Favart, 2. Paris, A. Hauser (1845). — Gr. in-folio, aux crayons noir et blanc. (*Études d'après les anciens maîtres.* École romaine, Raphaël.) H. 60 c. L. 48 c. — Tête de femme.

Duvivier (*Jean-Baptiste*). — On connaît de lui :

Son Altesse Royale Madame la Duchesse de Berri. Dessiné par *J. B. Duvivier.* Gravé par A. Guiot. Se vend à Paris, chez Guiot, rue Saint-Thomas-d'Enfer, n° 10, et en dépôt chez Ledoyen. — Dépôt d'octobre 1821. In-folio, dans un encadrement rond.

La Douleur et la Consolation. *J. B. Duvivier del.* Lith. de Ve Ratier. A Paris, chez Raphaël Terry et Terry. — Dépôt de 1820. In-folio double, représentant deux têtes de femmes.

Les Pleurs et le Rire. *J. Bte Duvivier del.* Lith. de Ve Ratier. — In-fol. double. Têtes d'hommes, genre Boilly.

Désespoir et Tranquillité. *J.-B. Duvivier inv. et del.* Lith. de Ducarme. — In-fol. double. Têtes d'hommes.

Satisfaction et Mélancolie. *J. B. Duvivier inv. et del.* Lith. de Ducarme. — In-fol. double. Têtes de femmes. Texte français et espagnol.

Duvivier *l'aîné*, dessinateur et graveur. Il existe de lui une grande et superbe pièce sous ce titre :

Veüe de l'église royale de Saint-Germain-en-Laye, rebâtie du Regne et des Liberalitez du Roy Louis le Grand, quatorzième du nom, en l'année 1682. Presenté au Roy par le s^r Antoine, porte Arquebuse de sa Majesté, le 5 septembre. Dessiné et gravé par du Vivier l'Aîné, Géographe du Roy, en 1686. H. 40 c. L. 52 c.

Du Vivier. Premier peintre de S. A. S. Mgr le Duc de Bourbon. Il existe de lui les pièces ci-après :

Le Repos. *Du Vivier, premier peintre de S. A. S. Mgr le duc de Bourbon.* Se vend chez M. Olivier, négociant, rue Saint-Denis, n° 189. — H. 30 c. L. 40 c. Deux pâtres reposent auprès de leurs vaches et de leurs brebis, à l'ombre d'un rocher.

La Bergerie. *Dédié à Monsieur le vicomte de la Valette, Officier au Régiment des Gardes Françaises. Par son tres humble et tres obeissant Serviteur, du Vivier, premier peintre de S. A. S. Mgr le Duc de Bourbon.* Se vend chez M. Olivier, etc. — Mêmes dimensions. Une bergère est occupée à traire une vache au milieu d'un troupeau de moutons et de chèvres.

Herminie sous les armes de Clorinde. *Du Vivier, premier peintre,* etc. Se vend chez Mr Olivier, etc. — H. 36 c. L. 54 c. Herminie est à cheval et tient son casque à la main. En face d'elle est un homme suppliant, accompagné de trois enfants. A droite sont trois moutons et une chèvre.

Herminie écrivant sur l'écorce des arbres le nom de Tancrède. — Mêmes signatures et mêmes dimensions. — Herminie, assise au pied d'un arbre, est occupée à écrire un nom. Près d'elle, sont deux vaches, deux chèvres et quatre brebis.

Ces quatre gravures sont tirées en bistre.

D'autres noms semblables surgissent, à diverses époques, comme Louis Duvivier, capitaine adjudant-major de chevau-légers polonais de la garde, que l'Empereur créa chevalier de l'Empire, le 4 juin 1810, et le général de division Duvivier (Franciade-Fleurus), blessé le 25 juin sur les barricades, à l'entrée de la rue Saint-Antoine, mort le 4 juillet 1848, et dont une rue de Paris rappelle le sou-

venir; mais ni l'un ni l'autre n'appartiennent à la famille des graveurs de médailles [1].

Plusieurs des artistes précités ignoraient eux-mêmes, sans doute, leur ascendance au delà d'un siècle; ils venaient peut-être de Liège [2], comme Jean Du Vivier, ou d'une autre ville des Pays-Bas [3]. En tout cas, ils ont vécu dans un temps où, malgré des commotions populaires incessantes, l'art a pu se développer sous toutes les formes; et c'est en pensant à eux et à leurs contemporains que Paul de Kock [4] a tracé ce petit tableau d'intérieur :

« Entre le grand monde et la bourgeoisie, entre l'étiquette et la licence, on trouve de ces cercles agréables où règnent une aimable liberté, une gaieté franche, une douce intimité; c'est, en général, chez les artistes que l'on rencontre tout cela. Les arts se tiennent par la main; les vrais talens ne sont point jaloux les uns des autres,

[1] Voir *Notice biographique sur F. F. Duvivier*, général de division, représentant du peuple (né à Rouen, en 1794), par A. DE COLLEVILLE. Cherbourg, 1848, br. in-8°. — Et, en outre : *Notice nécrologique sur Vincent-Marie-Constantin Duvivier, lieutenant général en retraite* (ancien commandant de la place de Mons, agent de la Banque nationale de Belgique, né et mort à Mons, 1774-1851). Paris, 1852, br. in-8°.

En ce moment, M. du Vivier de Streel est inspecteur administratif des écoles communales de Paris.

[2] Jusqu'à ces derniers temps, il y a eu à Liège et dans les Pays-Bas des hommes de mérite portant le nom de Du Vivier.

Nous avons rencontré aux Archives nationales un certain nombre de lettres patentes de Louis XV accordant la naturalisation à des Liégeois fixés en France. Nous citons au hasard : Olivier Cersay, prieur régulier de l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras; André-François Frahan, commandant de l'infanterie allemande de la Marck; Gaspard-Édouard-Antoine de France, grand prévôt régulier de l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras; Pierre Heurart, clerc, faisant ses études à Douai; Hossard, abbé de l'abbaye d'Hénin-Liétard; Le Page, prêtre du diocèse de Saint-Omer; Pierre-François Mortier, prêtre; Augustin Passelecq, religieux d'Hénin-Liétard, neveu d'Hossard; Antoine Scrinewirckers, dit *le Liégeois*, maître tailleur à Paris; Me Antoine Thiébault, chirurgien à Paris; Mathieu-Joseph Watelet, curé de Marœuil en Artois; Gerard Veneken, maître tailleur à Paris, etc., etc.

[3] La manufacture de porcelaines fondée à Tournai en 1748 par Peterynck atteignit sa plus haute prospérité en 1774. A cette époque, elle occupait quatre cents ouvriers. Peterynck fut anobli en 1757 par Marie-Thérèse, qui lui donna pour armes : *de gueules aux deux épées croisées d'argent, à poignées d'or, cantonnées de quatre croisillons d'argent.* Ces armes lui servirent de marque de fabrique, et remplacèrent la tour empruntée à l'écu de la ville de Tournai. Au premier rang des peintres de cette manufacture on place unanimement l'artiste Duvivier (1763 à 1771).

[4] *Mon voisin Raymond*. Paris, 1825, in-8°, t. II, p. 62.

ils s'estiment, se recherchent et s'apprécient : voilà pourquoi on trouve chez eux de l'esprit sans méchanceté, des plaisanteries sans aigreur, des rivalités sans envie, du mérite sans morgue et de la fortune sans prétention. »

La longue liste d'artistes que nous avons parcourue nous fait aussi souvenir de ce que dit Sulpicia [1], dans sa célèbre satire, que « LES ARTS SONT IMPÉRISSABLES ! »

Victor ADVIELLE,
Membre de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras, Correspondant du Comité, à Paris.

APPENDICE

I. — 24 juillet 1717. Avis de concession d'un Logement aux Galeries du Louvre, pour Jean du Vivier.
II. — 14 août 1717. Brevet dudit Logement.
III. — Mémoires des travaux exécutés pour le Roi, par Jean du Vivier, de 172 à 1727 et en 1729.
IV. — Les Du Vivier aux Salons de Paris.
V. — Catalogue des Ouvrages de Jean du Vivier.
VI. — 17 avril 1759. Déclaration du Roi concernant les Pensions.
VII. — Mémoire pour Jean du Vivier en exécution de cette Déclaration.
VIII. — 7 juin 1761. Brevet de Logement pour Benjamin du Vivier.
IX. — 13 février 1765. Permission d'aller en Italie pour le même.
X. — 21 août 1774. Lettres patentes nommant Benjamin du Vivier Tailleur général des Monnaies.
XI. — État des Médailles et Jetons dont les coins, conservés au Musée monétaire de Paris, ont été gravés par Jean et Benjamin du Vivier.
XII. — État civil de la famille du Vivier.
XIII. — Généalogie de la famille du Vivier.

I. — 24 juillet 1717. Logement aux Galleries du Louvre, au s^r Du Vivier.

Le Roy voulant gratifier et traitter favorablement le s. Duvivier, Graveur de la Monnoye des Médailles, en considération de ses services et

[1] *Satires de Perse et de Sulpicia, traduites en vers français,* par le marquis DE LA ROCHEFOUCAULD-LIANCOURT. Paris, 1857, in-8°.

de son habileté, Sa Majesté lui a fait don du Logement aux Galleries du Louvre, qu'occupe actuellement le s. Mauger, ancien graveur de lad. Monnoye, et ce en survivance dud. Mauger. A Paris, le 24e juillet 1719.

Je vous prie, Monsieur, de prendre l'ordre de Monseigneur le Régent pour faire expédier le Brevet d'un Logement aux Galleries du Louvre, pour les s. Duvivier, Graveur de la monnoye des médailles en survivance du s. Mauger, ancien Graveur de lad. monnoye, ainsi qu'il est expliqué dans mon mémoire cy joint. Je suis très parfaitement. *Signé :* Le Duc d'Antin.

(Archives nationales : *Brevets et Ordonnances du Roi,* 1708-1732. — O 1 1063, p. 154-5.)

II. — 14 août 1717. Brevet de Logement sous les Galeries du Louvre pour Jean du Vivier, en survivance du sr Mauger.

Aujourd'huy, vingt-septième juillet mil sept cent dix-sept. Le Roy estant à Paris, estant informé de la capacité que Jean du Vivier, graveur de la monnoye des médailles, s'est acquis dans sa profession, et voulant en cette considération le gratifier et traitter favorablement, Sa Majesté, de l'avis de Monsieur le duc d'Orléans, Régent, a accordé et fait don aud. Du Vivier, led.[1] logement qu'occupe actuellement sous les galeries du Louvre le nommé Mauger, graveur, pour par luy en jouir après le décès dud. Mauger, aux mesmes honneurs, privilèges et avantages dont jouissent les autres Artisans qui sont logés auxd. galeries. Mande Sa Majesté au sr Duc Dantin, Pair de France, Sur-Intendant et Ordonnateur général de ses Bâtimens, Arts et Manufactures de France, de mettre led. Du Vivier en possession dud. Logement, après le décès dud. Mauger, et l'en faire jouir pleinement et paisiblement en vertu du présent Brevet, que Sa Majesté a pour asseurance de sa volonté, signé de sa main et fait contresigner par moy, conseiller en tous ses conseils, secrétaire d'État et de ses commandemens et finances. *Signé :* Louis, et plus bas Phelypeaux.

Veu par nous Duc et Pair de France, Sur-Intendant et Ordonnateur général des Bâtimens et Jardins du Roy, Arts, Académies et Manufactures Royales, le présent Brevet, pour jouir de l'effet d'iceluy par led. Du Vivier, en survivance dud. Mauger, suivant l'intention de Sa Majesté. A Paris, le 14e aoust 1717. *Signé :* Le Duc d'Antin.

(Archives nationales, même registre, pages 143-5.)

---

[1] Ici, *le* a été mis par surcharge, en place de *du*.

III. — Mémoires des travaux exécutés pour le Roi par Jean Du Vivier, de 1720 à 1727 et en 1729.

Mémoires des Poinçons et Carrez de Médailles que Du Vivier, Graveur des Médailles de Sa Majesté, a faits pour servir à la Suite de l'Histoire de Louis XIV.

Savoir :

Pour représenter la prise de Frin et de Pont de Sture, avoir fait en relief un poinçon représentant un fleuve couché, apuyé sur son urne, ledit poinçon bien travaillé, pour ce. . . . . 600 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frappé un carré de 18 lignes de diamètre, du sujet cy dessus, ou est autour pour légende : PADUS LIBER, et sur l'urne du fleuve : PADUS, dans l'exergue : TRINO ET PONTE STURÆ CAPTIS M. DC. XLIII, ledit carré bien travaillé et recherché dans le creux avec beaucoup de soin, pour ce. . . . . 600 liv.

Plus, pour représenter les expéditions en Flandres, avoir fait en relief un poinçon représentant Minerve tenant de la main droite une pique, et de l'autre main une Victoire, la Minerve ayant à ses cotez deux écussons chargez d'armes, pour ce. . . . . 600 liv.

Plus, avec le même poinçon avoir frappé un carré de dix huit lignes de diamètre du sujet cy dessus, ou est autour pour légende : MINERVA FAUTRIX, et dans l'exergue : RES IN BELGIO GESTÆ MDC.XLIX, ledit carré bien travaillé et recherché dans le creux, avec beaucoup de soin, pour ce. . . . . 600 liv.

Plus, pour représenter la Paix d'Utrecht, avoir fait en relief un poinçon représentant une figure sur les nuées, tenant de la main droite une balance et de l'autre une corne d'abondance et un caducée, ledit poinçon, bien travaillé, pour ce. . . . . 600 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frappé un carré de dix huit lignes de diamètre du sujet cy dessus, ou est autour pour légende : SPES FELICITATIS ORBIS, et dans l'exergue : PAX ULTRAJECTENSIS. XI APR. MDCC.XIII, ledit carré bien travaillé et recherché dans le creux, avec beaucoup de soin, pour ce. . . . . 600 liv.

Plus, payé au serrurier pour la forge, tour et trempe des trois poinçons et trois carrez contenus au présent mémoire la somme de . . . . . 350 liv.

Somme totale. . . . . 3,950 liv.

(Modéré à 3,300 livres, le 24e juillet 1720.)

Autre Mémoire pour la même Suite.

Pour représenter la prise de Roses, avoir fait en relief un poinçon représentant une femme à genoux, tenant un écu aux armes de Roses, et auprès d'elle un soldat qui la prend, l'espée à la main, ledit poinçon bien travaillé, pour ce. . . . 500 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frappé un carré de dix huit lignes de diamètre, du sujet cy dessus. Dans le lointain est un port de mer, et autour du carré est pour légende : RODA CATALONIÆ CAPTA, et dans l'exergue : XXVIII MAII MDCXLV[1]. . . 500 liv.

Plus, pour représenter la levée du siège de Guise, avoir fait en relief un poinçon représentant un soldat et une femme debout, ayant une couronne de laurier entre leurs mains, la femme tenant un écu aux armes de Guise, et le soldat ayant des minutions de guerre à ses costez. . . . . 500 liv.

Plus, avec le même poinçon avoir frapé un carré de 18 lignes de diamètre, du sujet cy dessus, ou est autour, pour légende : HISPANORUM COMMEATU INTERCEPTO, et dans l'exergue : GVISA LIBERATA I JULII MDCL . . . . . 500 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 200 liv.

Total. . . . . 2,200 liv.

(Modéré à 1,600 livres, le 19 juillet 1721.)

Autre Mémoire pour la même Suite.

Pour représenter l'effet de la paix, avoir fait en relief un poinçon représentant un Mars assis, tenant de la main gauche l'écu de France, chargé de trois fleurs de lys, ayant un pied posé sur des armes et boucliers qui sont à terre; devant lui une femme sur des nuages, qui pose un pied sur le bouclier, luy présentant de la gauche une corne d'abondance, et de la droite elle tient un caducée . . . . . 700 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frappé un carré de 18 lignes de diamètre, du sujet cy dessus, et autour pour légende : PACIS EVENTVM et dans l'exergue : FOEDVS WESTPHALICVM XXIV OCTOBRIS MDCXLVIII. . . . . 500 liv.

Plus, pour représenter la suite de la campagne de 1712,

[1] Nous abrégeons ici ces formules qui se répètent.

avoir fait dans le creux, sans poinçon, un carré représentant un gros chêne, chargé de trois boucliers, l'un aux armes de Douay, l'autre celles du Quesnoy, et le troisième celles de Bouchain, et autour du carré pour légende : MARTI LIBERATORI et dans l'exergue, DUACO, QUERCETO, BUCHEMIO RECUPERATIS MDCCXII. 400 liv.

Plus, avoir fait en relief un poinçon du portrait du Roy, bien travaillé et bien fini, lequel poinçon a cassé en frapant, de sorte qu'il en a fallu refaire un second, et les études du premier, qui a couté quatre mois de travail perdu, pour ce au juste. . . . . 1,000 liv.

Plus, avec ce dernier poinçon, a été frapé un carré de 18 lignes de diamètre, du sujet cy-dessus. . . . . 500 liv.

Plus, pour représenter le Mariage du Roy, avoir fait en relief un poinçon représentant l'Hymenée, qui présente l'Infante à la France, ce qui fait trois figures. . . . . 700 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir fait un carré de 18 lignes de diamètre du sujet cy-dessus, où est autour pour légende : PIGNUS TRANQUILLITATIS PUBLICÆ et dans l'exergue : MDCCXXI. . . 500 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 400 liv.

Total. . . . . 4,700 liv.

(Modéré à 3,650 livres, le 10 février 1722.)

Autre Mémoire pour la même Suite.

Au sujet du Sacre, avoir fait en relief un poinçon représentant la figure du Roy en pied, vestu des habillements du jour du sacre, tenant de sa main droite le baston de Charlemagne, et de l'autre la main de justice, ledit poinçon bien travaillé et recherché sur nature, avec beaucoup d'étude et de soin, pour ce. 700 liv.

Plus, avec le même poinçon avoir frapé un carré de 18 lignes de diamètre, du sujet cy-dessus, ou est autour pour légende : LUDOVICUS XV. REX CHRISTIANISSIMUS et dans l'exergue : MDCCXXII. 500 liv.

Payé au serrurier. . . . . 60 liv.

1,260 liv.

(Modéré à 950 livres, le 20 novembre 1722.)

Autre Mémoire pour la même Suite.

Pour représenter la suitte de la campagne de 1712, avoir fait dans le creux, sans poinçon, un second carré, attendu que

le premier carré a cassé à la trempe, représentant un gros chêne chargé de trois boucliers, l'un aux armes de Douay, du Quesnoy, de Bouchain. . . . . 400 liv.

Pour représenter la mort de Louis XIV, avoir fait en relief un poinçon représentant la Renommée qui arrache des bras du Temps le portrait du Roy pour l'élever aux cieux. . . . . 900 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frapé un carré de 18 lignes de diamètre, du sujet cy-dessus, ou est autour pour légende : SVPREMA VIRTVTVM MERCES, et dans l'exergue : OBIIT I SEPTEMBRIS MDCCXV. . . . . 800 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 120 liv.

2,220 liv.

(Modéré à 2,100 livres, le 6 may 1723.)

Autre Mémoire.

Avoir fait et sculté en relief, un gros poinçon d'acier représentant le buste de Louis quinze couronné. . . . . 1,200 liv.

Plus, avec le même poinçon avoir frapé un carré de médaille de 32 lignes de diamètre, du buste cy-dessus, où il y a autour pour légende : LVDOVICVS XV. REX CHRISTIANISSIMVS. . . 1,200 liv.

Plus, avoir fait et taillé en relief un gros poinçon d'acier représentant la cérémonie du sacre du Roy, sur lequel l'on voit treize figures. . . . . 1,200 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frapé un carré de médaille de 32 lignes de diamètre, du sujet cy-dessus, où il y a autour pour légende : REX COELESTI OLEO VNCTVS, et dans l'exergue : REMIS. XXV. OCTOBRIS. M. DCC. XXII. . . . . 1,200 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 300 liv.

5,100 liv.

Nota : Qu'il a falu regraver un second carré du revers, le premier aiant manqué, et que le poinçon dud. revers a foulé en frapant le second, ce qui a causé un ouvrage considérable à refaire dans le creux, raport à une partie de figures qui n'estoient pas marquée. De plus le poinçon de la Teste a cassé sous le balancier, lequel n'a pas pu achever de fraper le carré, ce qui a aussi coutté un grand travaille dans le creux pour achever la Teste.

(Modéré à 4,300 livres, le 5 may 1724.)

Autre Mémoire.

Pour représenter la révocation de la Chambre de Justice avoir fait et taillé en relief un poinçon d'acier représentant la Justice assise dans un trosne, tenant une épée, et à ses pieds un homme à genoux qui rapporte de l'argent. . . . . 650 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frappé un carré de 18 lignes de diamètre du sujet cy-dessus, ou est autour pour légende : PECVLATORES ÆRE MVLCTATI et dans l'exergue : INTERMISSA PECVLATVS ET REPETVNDARVM JVDICIA MENSE AVGVSTO M. DC. LXIX . . 450 liv.

Plus, avoir fait et taillé en relief un poinçon d'acier représentant la Victoire et la Paix, avec leurs attributs, se donnant la main. . . . . 700 liv.

Plus, avec le même poinçon avoir frapé un quarré de 18 lignes de diamètre, du sujet cy-dessus. . . . . 450 liv.

Plus, avoir gravé dans le creux, sans poinçon, un carré de médaille, de 18 lignes de diamètre, représentant la veüe du nouveau pont de Blois et du faubourg, dans le lointain le courant de la rivière en veüe d'oiseau, avec ces mots pour légende : AVGENDO POPVLORVM COMMERCIO et pour exergue : PONS LEGERI IMPOSITVS AD BLESVM CASTRVM, 1724. . . . . 900 liv.

Plus, pour avoir frapé avec le premier poinçon un carré de médaille de 18 lignes de diamètre, du sujet de la prise d'Ypres représentant une femme alarmée, et un soldat qui tient un écusson aux armes de la ville, avec ces mots pour légende : FRACTA HISPANORVM FIDVCIA. . . . . 600 liv.

Plus, pour représenter la cérémonie des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit, avoir sur un poinçon d'acier, taillé en relief un groupe de six figures. . . . . 1,000 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frapé un carré de médaille de 18 lignes de diamètre du sujet cy-dessus représentant le Roy assis sur son trône, ayant devant luy un chevalier à genoux, auquel il met le collier de l'ordre, accompagné de quatre officiers de l'ordre; le fond du carré représente une partie de la chapelle et de l'autel de Versailles, et autour pour légende : DECVS ET MERCES et pour exergue : 58 PROCERES TORQUE DONATI 3. JVNII 1724. . . . . 750 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 320 liv.

5,820 liv

Modéré à 4,800 livres, le 13 janvier 1725.)

Autre Mémoire.

Avoir fait et taillé en relief un poinçon d'acier représentant le Buste du Roy, en ajustement de chasse, avec un corselet d'armure à la moderne. . . . . 700 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frappé un quarré de médaille de dix huit lignes de diamètre, du sujet cy dessus, où est autour pour légende : LVDOVICVS XV. REX CHRISTIANISSIMVS. . 600 liv.

Plus, avoir gravé entièrement dans le creux, le quarré des Jettons pour Bastimens du Roy, représentant des instrumens d'architecture, artistement posés, avec ces mots pour légende : MVTANT FACIES SEMPER QVE DECENTER, et pour exergue : BATIMENS DV ROY. 1725. . . . . 300 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 100 liv.

Total. . . . . 1,700 liv.

(Modéré à 1,350 livres, le 13 janvier 1725.)

Autre Mémoire.

Avoir fait et taillé en relief un gros poinçon d'acier, représentant le buste de Monseigneur le Duc de Bourbon . . . . . 1,100 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frapé un quarré de 26 lignes de diamètre, représentant le buste cy dessus, où il y a autour pour légende : LVD. HEN. DVX. BORBONIVS. PR. REG. ADMINISTER . . . . . 900 liv.

Plus, avoir fait et taillé en relief, un gros poinçon d'acier représentant deux figures de femme, en pied. . . . . 1,100 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frapé un quarré de médaille, représentant les deux figures cy dessus, l'une est la Paix..., l'autre... l'Abondance..., avec cette légende : ORDO FIDESQVE PERENNANT et dans l'exergue : M. DCC. XXIV. . . . . 900 liv.

Plus, avoir regravé un second poinçon du buste, le premier ayant cassé en frappant la première médaille. . . . . 400 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 260 liv.

Total. . . . . 4,660 liv.

(Modéré à 3,600 livres, le 11 juillet 1725.)

Autre Mémoire.

Pour représenter l'Education du Roy, avoir frappé avec le poinçon un quarré, qui avoit cassé, représentant Minerve qui montre le Temple de la Gloire au Roy ; elle le couvre de son bouclier et luy indique le Temple, qui est sur une montagne très escarpée ; et autour est écrit pour légende ces mots : ACCIPE QVÆ PERAGENDA PRIVS, et dans l'exergue : 1717 . . . . . 700 liv.

Plus, avoir refait un quarré de la Teste du Roy, qui a cassé en frappant les Médailles du premier janvier 1726. . . . . 600 liv.

Plus, avoir fait de relief un nouveau poinçon de la Teste du Roy, qui doit servir à frapper les Médailles du 1er janvier 1727 700 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir fait un quarré de la Teste du Roy, qui doit servir à frapper les Médailles du 1er janvier 1727 . . . . . 600 liv.

Plus, payé au serrurier . . . . . 160 liv.

Total. . . . . 2,760 liv.

(Modéré à 2,150 livres, le 4 novembre 1726.)

Autre Mémoire.

A l'occasion de la Feste du Roy, du 25 aoust 1727, avoir fait et taillé de relief un poinçon représentant Mars et Minerve qui se donnent la main . . . . . 1,000 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frappé un carré de 18 lignes de diamètre du sujet cy dessus, représentant Mars et Minerve..... Derrière eux s'élève un palmier, aux branches duquel est attaché un bouclier de la France, entre ceux de l'Empire, de l'Espagne, de l'Angleterre et de la Hollande, et autour pour légende : SPES PACIS ÆTERNÆ FVNDATA, et à l'exergue : PRÆVIIS CONDITIONIBVS SANCITIS LVT. PAR. 3 MAIJ M.DCC.XVII. Ledit carré, bien travaillé et trempé, et prest à monnoyer, n'a pu servir, parce que Messieurs de l'Académie ont jugez à propos de changer la distribution des armes. . . . . 600 liv.

Plus, avoir fait et gravé deux carrés du même sujet cy dessus conformément au changement approuvé, dont l'un a cassé à la trempe et l'autre sert actuellement . . . . . 1,100 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 160 liv.

Total. . . . . 2,860 liv.

(Modéré à 2,100 livres, le 30 août 1727.)

Autre Mémoire.

Avoir gravé en creux sans poinçon, un grand quarré de médaille, de vingt deux lignes de diamètre, représentant le Buste du Roy, en corselet à la Romaine, avec la légende ordinaire. . 1,000 liv.

Plus, pour représenter le bombardement de Tripoly, dont le sujet de médaille a été ordonné et qui n'a pas eu d'exécution, avoir taillé de relief un poinçon représentant Neptune debout sur le bord de la mer, d'un costé la ville de Tunis sous la figure d'une femme suppliante, et de l'autre costé celle de Tripoli renversée d'un coup de trident à pointe de feu. . . . . 850 liv.

Plus, payé au serrurier . . . . . 75 liv.

Total. . . . . 1,925 liv.

(Modéré à 1,460 livres, le 1er janvier 1729.)

Autre Mémoire.

Avoir fait et fini un modèle en cire d'après le Roy, tant à Marly qu'à Versailles, à plusieurs et diverses reprises, ledit modèle terminé avec beaucoup de soin et d'étude. . . . . 300 liv.

Plus, sur ledit modèle approuvé, avoir fait et taillé en relief un gros poinçon d'acier représentant le Buste du Roy, couronné de laurier, dans le goust antique. . . . . 1,800 liv.

Plus, avec le même poinçon, avoir frappé un quarré de médaille de 32 lignes de diamètre, du buste cy dessus, où il y a autour pour légende : LVDOVICVS XV. REX CHRISTIANISSIMVS. . . . 1,000 liv.

Plus, refait un second quarré de médaille, du même sujet cy dessus, le premier ayant cassé . . . . . 700 liv.

Plus, payé au serrurier. . . . . 300 liv.

Total. . . . . 4,100 liv.

(Modéré à 2,500 livres, le 3 octobre 1729.)

IV. — Les Du Vivier aux Salons de Paris.

I. — Jean Du Vivier (1687 † 1761).

SALON DE 1737.

Médailles et Modèles de têtes en cire, d'après nature, par M. *Du Vivier*, Académicien.

SALON DE 1739.

Desseins de Médailles.

Mercure descendant des Cieux, tenant une Corne d'Abondance.

Un Soleil en plein midy qui, en écartant les frimats, répand ses rayons sur une campagne de bled où des Moissonneurs travaillent, par M. *Duvivier,* Académicien.

SALON DE 1740.

De M. Duvivier, Académicien, Graveur des Médailles de Sa Majesté.

Médaille de l'Histoire du Roy.

D'un côté, le Buste du Roy.

De l'autre côté, la République de Genève pacifiée par la médiation du Roy, avec ces mots pour légende : RESPVB. GENEVENSIS PACATA.

A l'exergue, M.DCC.XXXVIII.

JETTONS.

Dessein pour les Jettons de l'Assemblée du Clergé en 1740, qui représente la Religion montrant un Arc-en-ciel qui se résoud en pluye sur un champ semé de Lys. Pour légende : NUMQUAM FOEDERIS IMMEMOR.

Jetton gravé sur ce dessein.

Le Buste du Roy en Manteau et Colier de l'Ordre du S. Esprit, nouvellement gravé pour les Etats de Bourgogne.

La tête de M. Chaumel, Doyen de la Faculté de Médecine de Paris.

SALON DE 1746.

143. *Par M. Duvivier, Académicien.*

1. Buste Modelé, bas-relief, de la grandeur des Médailles, représentant le profil de la Tête du Roy, le front ceint d'une Couronne de Lauriers.

2. Autre Buste du Roy, couvert de la cuirasse et couronné de lauriers, gravé sur les Jettons qui ont été frappez pour l'Assemblée générale du Clergé en 1745 et sur les Jettons des Etats de Bourgogne et ceux de Bretagne. 1746.

Jetton du Canal de Briare. 1742.

3. La Seine et la Loire représentées par deux figures de Fleuves, appuyés sur leurs Urnes. Dans le milieu, sur un plan un peu plus élevé, est une Nayade dont l'eau qui sort de son Urne va joindre ensemble celles

des deux Rivières, et forme le Canal, avec ces mots : CONCORDIA CRESCENT.

Revers : les Armes de la Compagnie du Canal.

Jetton des fabriquans de la Ville de Lyon. 1745.

4. Minerve assise avec ses attributs ordinaires, montrant du doigt les Ouvrages ausquels travaillent des Génies de cette fabrique, que l'on reconnoît aux desseins qu'ils tracent, à l'action de jetter la Navette, et aux Ustensiles dont ils sont environnez, avec ces mots : ÆTERNVM DIGNA COLI.

Revers : les Armes de la Ville de Lyon.

Jettons de la Faculté de Médecine.

5. La Tête de M. Leaulté, Doyen, 1742.

6. La Tête de M. Col de Villars, Doyen en 1744.

Revers : l'Amphithéâtre Rotunde, nouvellement bâti, où se trouvent les Ecoles de Médecine, et où sont les démonstrations d'Anatomie, vû en face du Portail, avec ces mots : VT PROSIT ET ORNET.

7. La Tête de M. de l'Epine, Doyen, 1746.

Revers : Coupe et Vue intérieure du même Amphithéâtre ci-dessus avec ces mots : PVLCHRIOR EXVRGIT.

144 *bis*. Dessein des Jettons du Canal de Briare.

145. Taille-douce :

Vignette mise à la tête de l'épître dédicatoire de la Bible imprimée chez Valentin, à Rheims 1742, représentant les Armes de Monseigneur le Duc d'Orléans; orné à droite des Attributs de la Religion, et à gauche, de ceux de ses qualitez.

Par M. Tardieu fils.

Une Vignette représentant le Portrait du Roi. D'après un Jetton de M. *Du Vivier*.

SALON DE 1750.

Ouvrages de Messieurs les Graveurs Académiciens.

Par M. Du Vivier.

MÉDAILLES.

La Tête du Roy, couronnée de Lauriers, nouvellement gravée d'après S. M. pour servir à l'Histoire métallique.

Médailles des Villes d'Artois, représentées par un trophée d'Armures modernes, du milieu duquel s'élève un Olivier, avec ces mots pour légende : DVLCE TROPHÆORVM CVLMEN.

A l'exergue : PACATORI ORBI VRBES ARTESIANÆ. M.DCCXLIX.

JETONS.

La Tête de l'Impératrice Reine d'Hongrie, gravée pour les États de Tournay.

Jetton de l'Académie Littéraire de Lyon; l'un des côtez représente un Monument antique, avec ces mots autour : ATHENÆUM LUGDUNENSE RESTITUTUM.

A l'exergue : ACADEM. LITTER. LUGDUN.

L'autre côté représente les Armes de la Ville de Lyon, accompagnées de deux Figures pour Supports, le Rhône et la Saône.

La Tête de M. Martinencq, Doyen de la Faculté de Médecine.

II. — Benjamin Duvivier (1730 † 1819).

SALON DE 1765.

Par M. Duvivier, Agréé, Graveur des Médailles.

Un cadre renfermant plusieurs Médailles.

1 et 2. Médaille de la Ville de Paris pour l'inauguration de la figure Equestre de Sa Majesté.

3. Médaille pour les six Corps de Marchands de Paris : le rétablissement du Commerce.

4. Médaille pour la Ville de Rheims : Figure pédestre de S. M.

5. Médaille pour la Suite de l'Histoire du Roi : la France éplorée abandonne ses Victoires pour obtenir par ses vœux le rétablissement de la santé du Roi malade à Metz.

Autre cadre renfermant des Médailles et des Jettons.

6 et 7. Médailles pour le Roy; une nouvella tête du Roi, et sa Statue Equestre.

8. L'Ambassadeur Turc présente au Roi ses Lettres de créance.

9. Buste de la Princesse Trubetskoi. Revers, son tombeau environné de Cyprès.

Plusieurs Jettons, parmi lesquels on peut remarquer : les Portraits de Monseigneur l'Archeveque de Rheims et de son prédécesseur; et ceux des derniers Doyens de la Faculté de Médecine de Paris.

SALON DE 1769.

Par M. Duvivier, Graveur des Médailles du Roi, Agréé.

Plusieurs Médailles dans un même cadre.

1. Le Roi.

Médaille de 28 lignes de diamètre.

2. Médaille de la première Pierre du Portail de Sainte Croix d'Orléans.

3 Médaille de la première Pierre de l'Ecole Royale Militaire.

4. Buste de Henri IV, proposé par l'Académie de la Rochelle, pour prix du meilleur Eloge de ce Prince.

5. Médaille pour le nouveau Prix fondé à l'Académie de Marseille, par M. le Duc de Villars.

6. Médaille ordonnée par la Ville de Lorient.

7. Médaille du Prix de Philosophie du Collége d'Orléans.

8. Divers Jettons pour différentes Compagnies.

SALON DE 1773.

Par M. du Vivier, Agréé, Graveur des Médailles du Roi.

Un Cadre, contenant huit Médailles et huit Jettons.

1. Médaille pour le Mariage de Monseigneur le Dauphin.

2. Buste de l'Impératrice Reine de Hongrie.

Pour l'Académie de Bruxelles.

3. Buste de S. A. S. Monseigneur le Prince de Condé.

Pour le Prix de l'Ecole gratuite de Dessins de Dijon.

4. Prix fondé par la Ville de Lyon.

5. Médaille à la Mémoire de S. A. S. le Prince de Saxe-Gotha.

6 et 7. Monseigneur le Comte de Provence, et Madame la Comtesse de Provence.

8 et 9. M. le cardinal de la Roche-Aimon; et pour revers, la Paix et la Justice.

10. Jettons pour MM. les Avocats du Parlement.

SALON DE 1775.

Par M. Du Vivier, Agréé.

Plusieurs Medailles et Jettons.

1. Louis XV.

2. Mariage de M. le Comte d'Artois.

3. Prospérité du Commerce de la Compagnie d'Afrique établie à Marseille.

4. Buste de Louis XVI.

5 et 6. Médailles du Sacre.

7. Le Parlement rendu par le Roi aux vœux de la Nation.

8. Prisonniers délivrés par les commerçans de Toulouse.

9. Autre Médaille.

10. Sceau des Francs-Maçons de la Loge de l'Union, à Bordeaux.

SALON DE 1777.

Par M. Du Vivier, Académicien, Graveur de Médailles.

Le Sceau de l'Académie, Morceau de Réception de l'Auteur.

Médaille de renouvellement de l'Alliance des Suisses.

Les Bustes du Roi et de la Reine.

Médaille sur la mort de Louis XV, pour terminer la suite de son Histoire métallique.

Médaille sur le Retour du Parlement de Toulouse, ayant pour revers des Prisonniers délivrés à cette occasion par le Corps du Commerce.

Deux des Médailles fondées pour les Prix des bonnes Gens dans la Terre de Canon. La bonne Mère et la bonne Fille.

Buste de feû M. le Duc de Villars.

Différents Jettons.

SALON DE 1779.

Par M. Du Vivier, Académicien, Graveur de Médailles.

Dans le même cadre et sous le même numéro.

1. Sceau de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, suivant les nouveaux Statuts donnés par le Roi, en 1777.

2. Buste du Roi, pour le Prix de l'Académie Françoise.

3. Buste de la Reine.

4. Naissance de Madame Première, Fille du Roi.

Ces deux Médailles sont pour l'Histoire Métallique du Règne.

Différents Jettons.

SALON DE 1782.

Par M. Du Vivier, Académicien, Graveur Général des Monnoies de France et des Médailles du Roi.

Sous un même cadre et un même numéro.

1. Buste de la Reine, Médaille de 32 lignes.

2. Médaille de 25 lignes, décernée par les Actionnaires de la Caisse d'Escompte, aux inventeurs et administrateurs de cet établissement.

D'un côté, une femme tenant des billets et un coffre plein d'argent, de l'autre une femme reconnoissante des richesses que Mercure, symbole des inventeurs, répand sur elle avec profusion.

3. Buste de S. A. S. Mgr. le Duc de Chartres. Médaille de 18 lignes.

4. Médaille ordonnée par les États-Unis de l'Amérique à l'honneur de M. le chevalier de Fleury, pour s'être distingué à la prise de Stonypoint en 1779.

5. Médaille de récompense, ordonnée et fondée par la Ville de Paris, pour ceux qui secourent les noyés.

6. Médaille de Rozière, pour la Paroisse de Murvaux, près Verdun.

7. Buste de M. le Cardinal de la Rochefoucault, Archevêque de Rouen.

8. Buste de M. le Prince Jules-Hercule de Rohan; au revers, ses Armes soutenues par César et Hercule.

9. Jettons de la Faculté de Médecine, MM. le Vacher et Philippe, Doyens; revers, Alexandre malade.

10. M. le Curé de Saint-André; revers, la Charité éclairée.

SALON DE 1783.

Par M. Du Vivier, Académicien, Graveur général des Monnoies et des Médailles du Roi, Académicien.

Sous un même cadre.

N° 1. Médaille de dix-huit lignes pour l'Histoire du Roi, sur la naissance de Mgr. le Dauphin.

N° 2. Médaille de vingt-sept lignes pour les six Corps à la même occasion.

N° 3. Médaille de trente-deux et de vingt-deux lignes, donnée par la Ville de Paris pour la réception de leurs Majestés à l'Hôtel-de-Ville.

N° 4. Nouvelle Médaille pour la Caisse d'Escompte.

N° 5. Médaille pour le prix de l'Académie de Châlons-sur-Marne.

N° 6. Jetton de la Faculté de Médecine. M. Pourfour du Petit, Doyen.

SALON DE 1785.

Par M. Duvivier, Graveur général des Monnoies et des Médailles du Roi. Académicien.

266. — Médaille de 32 lignes, ordonnée par les États de Bourgogne, à l'occasion de trois canaux qui se construisent dans cette Province. Un côté représente le Buste du Roi, l'autre la Saône, qui augmente le commerce et l'abondance, en communiquant avec la Seine, la Loire et le Rhin, qui porte ses eaux jusqu'à l'Océan.

Légende : TRIPLE JONCTION DES DEUX MERS.

267. — La même, de 22 lignes.

268. — Médaille de 24 lignes, ordonnée par Sa Majesté, pour un de ces canaux. La Saône, accompagnée du Rhône, donne la main à l'Yonne, qui est appuyée sur la Seine.

269. — Médaille sur la Paix.

270. — Médaille sur la Naissance de Monseigneur le duc de Normandie.

271. — Autre, représentant le Génie du Dessin, pour l'un des Prix de l'Académie.

272. — Plusieurs Jetons, dans lesquels sont les bustes de M. l'archevêque de Rheims, et de M. Sallin, Doyen de la Faculté de Médecine.

SALON DE 1789.

Par M. Duvivier, graveur général des Monnaies et des Médailles du Roi.

Cadre renfermant les objets suivans :

1. Pont de Louis XVI.
2. Travaux de la Rade de Cherbourg.
3. Établissement de la Manufacture Royale d'Horlogerie.
4. Buste de M. Necker.
5. Buste de M. Bailly.
6. Buste du général Washington, et au revers évacuation de Boston. 1776.

7 et 8. Médailles pour le colonel Washington et le colonel Howard. Ces trois Médailles sont pour les États-Unis de l'Amérique.

9. Différens Jetons d'Académies et autres.

SALON DE 1793.

469. — Médaille sur l'événement du 10 août 1792, ordonnée par la Commune de Paris, pour être distribuée aux Départements, aux Sections de Paris, etc., représentant la Liberté foulant aux pieds et foudroyant les attributs de la Royauté. Par *Duvivier*.

470. — Autre sur le 10 août 1793, pour l'acceptation de la Constitution républicaine, consignée par une inscription d'un côté, de l'autre, l'emblème de la République française, avec ses Attributs essentiels : Unité, Liberté, Égalité. Par le même.

SALON DE 1798.

Duvivier, aux Galeries du Muséum.

714. — Médaille de Buonaparte, présentée à l'Institut.

Monument consacré à la reconnaissance des Sciences et des Arts, pour ce général et son armée, qui, en terminant la guerre à Campo-Formio, nous ont procuré un des fruits les plus agréables de la paix, par les monuments d'Italie, savans et pittoresques qu'ils nous ont conquis.

Le général, conduit par la *Valeur* et la *Prudence*, présente au Continent

l'olivier de la paix, et la *Victoire* qui le couronne porte, au lieu de dépouilles militaires, des *manuscrits* et l'*Apollon* du Belvéder.

Cette médaille se trouve à la Monnaie des Médailles, ainsi que les deux suivantes.

715. — L'abbé Barthélemy, auteur d'Anacharsis, garde du cabinet des Médailles de France.

716. — Le père de l'auteur, lequel a cru pouvoir présenter ensemble ces deux hommes qui ont si bien mérité, chacun dans son genre, de l'art numismatique.

V. — Catalogue des Ouvrages de Jean Du Vivier, Graveur des Monnaies et Médailles du Roi, Membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture [1].

I. — MÉDAILLES DE 52 LIGNES DE DIAMÈTRE.

1. — Pour la ville de Lyon : La statue équestre de Louis XIV sur son piédestal. Légende : LVDOVICO MAGNO VICTORI PACIFICO. Exergue : SVB VILLA REGIO PRO REGE, PRÆF. ET COSS. LVGD. PP. 1714.

2. — Le revers de cette médaille contient une inscription, entourée de deux branches d'olivier, ainsi conçue : QVOD SÆVISSIMO BELLO FELICITER CONFECTO HISPANIARVM REGNVM PHILIPPO NEPOTI ASSERVIT ET TOTIVS EVROPÆ TRANQVILLITATI CONSVLVIT ANNO REGNI LXXI.

3. — Saint Michel terrassant les Anges rebelles, armé de la foudre et d'un bouclier sur lequel on lit : QVIS VT DEVS. Il a la croix de l'ordre sur la poitrine. Légende : DOMINVS POTENS IN PRÆLIO.

4. — Au revers, les armes de Bavière, entourées du collier de l'ordre de Saint-Michel, et chargées d'un écusson, environné de la foudre, sur lequel sont écrits ces mots : QVIS VT DEVS.

Commencée en 1721, cette médaille fut terminée en 1723.

5. — Le Buste du Roi, ayant sa couronne et ses habits de sacre. On lit autour : LVDOVICVS XV. REX CHRISTIANISSIMVS.

6. — Revers : La cérémonie du sacre auquel assistent le Régent et plusieurs cardinaux. Légende : REX COELESTI OLEO VNCTVS. Exergue : REMIS 25 OCTOBRIS 1722.

7. — Une tête du Roi, couronnée de laurier, le col nu, avec ces mots : LVDOVICVS XV. REX CHRISTIANISSIMVS.

Cette tête a été gravée pour la médaille qui parut à la naissance du Dauphin, le 4 Septembre 1729.

8. — Tête du Roi, couronnée de laurier, et une partie du buste drapée.

[1] Ce Catalogue est emprunté à la Notice de l'abbé Gougenot sur Jean Du Vivier.

On lit autour : LUDOVICO XV FR. ET NAV. REGI OPTIMO, et au bas : LUTETIA.

9. — Au revers cette inscription, entourée de branches d'oliviers : REGI OB NATALES DELPHINI FÆSTIVOS INTER IGNES CÆNAM URBS PRÆBET, PRÆFECTUS MINISTRAT, PRINCIPIBUS ÆDILES VII SEPTEMB. 1729.

Cette médaille fut frappée par la ville de Paris, à l'occasion du souper qu'elle donna au Roi et aux princes du sang, le 28 septembre 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin.

10. — Les Armes de Provence, avec cette légende : COMITIA PROVINCIÆ.

11. — Revers : STEPHANO MICHÆLI BOVRET QVOD JVSSV LVDOVICI XV, REGIS CHRISTIANISSIMI ET OPE JO. BAPT. DE MACHAVLT GENERALIS AERARII MODERATORIS PROVINCIAM MAXIMA REI FRVMENTARIÆ PENVRIA LABORANTEM PROVIDENTISSIMÈ SVSTENTAVIT HOC GRATI ANIMI MONVMENT. PROCVRATORES PROVINCIÆ DICANT, CONSECRANT. 1747.

II. — MÉDAILLES DE 26 LIGNES DE DIAMÈTRE.

12. — Portrait de M. le Maréchal de Villars, autour duquel on lit : LVD. HECT. DVX DE VILLARS, PAR ET MARESCALLVS.

13. — Revers : Mars tenant une couronne de laurier, et Minerve une couronne d'olivier. Légende : VNI DEBEMVS VTRAMQVE. Exergue : VICTORIA PACEM FECIT. 1714.

14. — Buste du Roi, jeune, représenté avec de grands cheveux, en habit, et ayant une cravate de dentelle. Autour du portrait on lit : LVDOVICVS XV. D. G. FR. ET NAV. REX.

Ce buste a été gravé en 1717.

15. — Portrait en buste du Czar Pierre Alexiewitz, autour duquel on lit : PETRVS ALEXIEWITZ TZAR MAG. RVSS. IMP.

Ce portrait a été gravé pour la médaille frappée en 1717.

16. — Portrait en buste de Louis Henri, duc de Bourbon. On lit autour : LVD HENR. DVX BORBONIVS. PR. REG. ADMINISTER.

17. — Revers : Deux figures debout, dont l'une est la Paix, qui brûle les instruments de la guerre, et l'autre l'Abondance. Légende : ORDO FIDESQVE PERENNANT. 1724.

18. — Pour la ville de Bordeaux, la figure équestre de Louis XV, érigée par cette municipalité. On lit autour : CIVITAS BVRDIGAL. OPTIMO PRINCIPI. 1732.

19. — Revers : la vue de la Place où cette figure est posée. Légende : PRÆSIDIVM ET DECVS.

III. — MÉDAILLES DE 24 LIGNES DE DIAMÈTRE.

20. — Pour la ville de Paris, une Tête du Roi, couronnée de laurier, autour de laquelle on lit : LVDOVICO XV, FR. ET NAV. REGI OPTIMO, et au bas : LVTETIA.

21. — Revers : Deux branches de laurier autour desquelles est l'inscription suivante : REGI OB NATALES DELPHINI FESTIVOS INTER IGNES CÆNAM URBS PRÆBET, PRÆFECTUS MINISTRAT, PRINCIPIBUS ÆDILES. — 7 septembre 1729.

22. — Un buste du Roi, la tête couronnée de laurier, et le buste drapé, autour duquel on lit : LUDOVICUS XV, REX CHRISTIANISSIMUS.

Cette Tête a été gravée pour la médaille du Pont de Compiègne.

IV. — MÉDAILLE DE 23 LIGNES DE DIAMÈTRE.

23. — Buste du Maréchal de Villars, autour duquel on lit : L. HEC. D. DE VILLARS FR. PAR ET M. GENERALIS.

24. — Revers. Cette inscription, entourée de deux branches de laurier : PROEMIUM ACADEMIÆ MASSILIENSIS.

Cette médaille a été gravée en 1738.

V. — MÉDAILLE DE 22 LIGNES.

25. — Buste du Roi, en grands cheveux, et cuirasse avec draperie, autour duquel on lit : LUDOVICUS XV REX CHRISTIANISSIMUS.

26. — Revers : Buste de la Reine, coiffée en cheveux nattés par derrière. On lit autour : MARIA D. G. FR. ET NAV. REGINA.

Cette médaille a été gravée en 1728.

VI. — MÉDAILLE DE 19 LIGNES.

27. — Portrait en buste de Joseph-Clément, électeur de Bavière. Autour on lit : IOS. CLEM. ARCH. COL. ET S. R. I. ELECT. BAV. DUX.

28. — Revers : un paysage, avec arc-en-ciel, et ces mots : RECORDABOR FOEDERIS MEI.

VII. — MÉDAILLES DE 18 LIGNES DE DIAMÈTRE.

Jean Duvivier fit, pour compléter l'Histoire métallique du règne de Louis XIV, les quatorze revers ci-après, que nous classons d'après l'ordre des dates que portent les médailles, dates qui ne sont pas celles de leur exécution.

29. — Prise de Trin et de Pont-de-Sture. Le Pô y paraît appuyé sur son urne. Légende : PADUS LIBER. Exergue : TRINO ET PONTE-STURÆ CAPTIS. 1643.

Cette médaille a été gravée en 1720.

30. — Prise de Rose. Cette ville est représentée à genoux, se soumettant à un guerrier français. Légende : RHODA CATALONIÆ CAPTA. 28 MAII 1645.

Gravée en 1721.

31. — Prise d'Ypres. L'Espagne éplorée voit enlever par un guerrier le bouclier aux armes de la ville d'Ypres et la couronne murale de cette

ville. Légende : FRACTA HISPANORVM FIDVCIA. Exergue : IPRIS CAPTIS. 28 MAII 1648.

Gravée en 1720.

32. — La paix de Westphalie. La Paix descend sur une nue : elle tient un caducée et une corne d'abondance, symbole du Commerce et de l'Abondance qu'elle ramène dans le royaume. La France est assise, appuyée sur son bouclier, et foulant des armes sous son pied. Légende : PACIS EVENTVM. Exergue : FÆDVS WESTFALICVM. 24 OCT. 1648.

Le champ de ce revers est concave, ce que les artistes pratiquent quelquefois pour garantir leur travail.

33. — Campagne de Flandre. Minerve debout, appuyée d'une main sur sa lance, et portant de l'autre la Victoire. Elle a à ses pieds deux boucliers, dont l'un est aux armes de la ville de Condé, et l'autre aux armes de la ville de Maubeuge. Légende : MINERVA FAVTRIX. Exergue : RES IN BELGIO GESTÆ. 1649.

Gravée en 1720.

34. — Levée du siége de Guise. La ville de Guise, appuyée sur un bouclier à ses armes, reçoit une couronne des mains d'un guerrier, à côté duquel on voit des munitions de guerre. Légende : HISPANORVM COMMENTV INTERCEPTO. Exergue : GVSIA LIBERATA. I JVLII 1650.

Gravée en 1721.

35. — Majorité de Louis XIV. Le Roi est représenté dans ses habits royaux. Il tient un gouvernail parsemé de fleurs de lys, que la Reine mère vient de lui remettre. Ce gouvernail pose sur le globe de la France. Légende : REGE LEGITIMAM ÆTATEM ADEPTO. 7 SEPT. 1651.

36. — Chambre de Justice. La Justice est représentée sur son trône; elle tient d'une main sa balance et de l'autre laisse tomber son glaive. A ses pieds un homme restitue un coffre plein de pièces de monnaie. Légende : PÆCVLATORES ÆRE MVLCTATI. Exergue : INTERMISSA PECVLATVS ET REPETVNDARVM JVDICIA. MENSE AVG. 1669.

Gravée en 1720.

37. — Prise de Neuf-Brisach. Le Duc de Bourgogne à cheval devant cette ville. Légende : EXPEDITIO DVCIS BVRGVNDIÆ. Exergue : BRISACVM CAPTVM. 8 SEPTEMBRIS 1703.

Gravée en 1716.

38. — Prise de Landaw. La France, assise sous un palmier, et couronnée par la Victoire, reçoit une couronne murale que la ville de Landaw lui présente. Légende : VICTIS AD SPIRAM HOSTIBVS. Exergue : LANDAVIA CAPTA. 17 SEPTEMBRIS 1703.

Gravée en 1716.

39. — Prise de Lerida. Un guerrier arborant l'étendard de la France

sur les ruines de cette ville, qui paraît renversée, et dont la couronne murale tombe. Légende : NOVA GLORIA. Exergue : ILERDA EXPVGNATA. 11 NOV. 1707.

40. — Prise de Douai. Un chêne chargé de trois boucliers aux armes de Douai, du Quesnoy et de Bouchain. Légende : MARTI LIBERATORI. Exergue : DVACO, QVERCETO, BVCHEMIO, RECVPERATIS. 1712.

41. — Paix d'Utrecht. La Justice descendant sur une nuée, tient d'une main sa balance, et de l'autre un caducée et une corne d'abondance. Légende : SPES FELICITATIS ORBIS. Exergue : PAX VLTRAJACTENSIS. 11 APRIL 1713.

Gravée en 1720.

42. — Mort de Louis XIV. La Renommée, enlevant le Portrait de ce Monarque, de la main du Temps, pour le transporter à la Postérité. Légende : SVPREMA VIRTVTVM MERCES. Exergue : OBIIT 1 SEPTEMBRIS 1715.

VIII. — MÉDAILLES DU RÈGNE DE LOUIS XV.

9 TÊTES DU ROI A DIFFÉRENTS AGES, 1 TÊTE DE LA REINE SEULE, ET 2 TÊTES DU ROI ET DE LA REINE EN REGARD [1].

43. — Tête du Roi, à l'âge de cinq ans, avec des cheveux longs, une couronne de laurier et le buste drapé. Autour on lit : LVDOVICVS XV. D. G. FR. ET NAV. REX.

44. — Tête du Roi, en buste, nue et avec de grands cheveux. Autour on lit : LVDOVICVS XV, REX CHRISTIANISS.

Gravée en 1718.

45. — Tête du Roi, à la romaine, couronnée de laurier, avec une petite draperie qui indique le commencement du buste. Autour on lit : LVDOVICVS XV, REX CHRISTIANISSIMVS.

Gravée en 1719.

46. — Tête du Roi, à la française. Les cheveux du Roi sont noués derrière la tête; il porte cuirasse et le cordon bleu, dont on aperçoit une partie de la croix. On lit autour : LVDOVICVS XV, REX CHRISTIANISSIMVS.

Gravée en 1720.

47. — Tête du Roi, en buste, avec de grands cheveux, une couronne de laurier, et une cuirasse romaine. On lit autour : LVDOVICVS XV. D. G. FRAN. ET NAV. REX.

Gravée en 1724.

48. — Tête du Roi, en buste, avec de longs cheveux, un habit fran-

[1] Toutes ces têtes, à l'exception d'une seule, ne sont pas datées, parce que chacune d'elles a servi à plusieurs revers. Pour permettre de reconnaître l'emploi qui en a été fait à diverses époques, nous décrivons ici avec soin les ajustements.

çais, le cordon bleu et une cravate de dentelle. Autour on lit : LVDOVICVS XV, REX CHRISTIANISS.

Gravée en 1725.

49. — Tête de la Reine seule, en buste, à la romaine. Autour on lit : MARIA REGIA STANISL. FIL. FR. ET NAV. REGINA. 1725.

50. — Le Roi et la Reine, en buste, habillés tous deux à la française. Le Roi porte des cheveux longs; il a son cordon bleu et une cravate de dentelle. La Reine a les cheveux courts, un collier de perles et son manteau royal. Autour on lit : LVD. XV. D. G. FR. ET NAV. REX. MARIA STANISLAI REGIS FIL.

Gravée en 1726.

51. — La Tête du Roi et celle de la Reine, à la romaine, en regard. Le commencement de leur buste est indiqué par une draperie. Le Roi a les cheveux courts et une couronne de laurier. La Reine a les cheveux nattés et attachés par derrière avec un ruban. Autour on lit : LVD. XV. REX CHRISTIANISS. MARIA FR. ET NAV. REGINA.

Gravée en 1727.

52. — Tête du Roi, en buste, à la romaine, ayant les cheveux courts, une couronne de laurier et une draperie nouée sur l'épaule, avec une agrafe. Autour on lit : LVDOVICVS XV, REX CHRISTIANISSIMVS.

Gravée en 1728.

53. — Tête du Roi, en buste, à la française, ayant les cheveux longs, noués avec un ruban, un col, un habit galonné et son cordon bleu. Autour on lit : LVDOVICVS XV, REX CHRISTIANISS.

Gravé en 1735.

54. — Tête du Roi, en grands cheveux, col nu et couronné de laurier. Autour on lit : LVD. XV, REX CHRISTIANISS.

Gravée en 1751.

IX. — REVERS DE 19 MÉDAILLES POUR L'HISTOIRE DU RÈGNE DE LOUIS XV[1].

(*Suite des Médailles de* 18 *lignes.*)

55. — Chambre de Justice. Hercule terrassant Cacus dans son antre. Légende : VINDEX AVARÆ FRAVDIS.

Gravée en 1716.

56. — L'Éducation du Roi. Minerve montrant au Roi le Temple de la Gloire. Légende : ACCIPE QVÆ PERAGENDA PRIVS. 1717.

57. — La Jeunesse du Roi. Apollon terrassant le serpent Pithon. Légende : VIS ANIMI CVM CORPORE CRESCIT. 1717.

[1] Le premier revers qui a été fait pour l'histoire de ce règne représente un *Soleil levant*, avec ces mots : *Jubet sperare*. 1715.

58. — Prise de Fontarabie. La France présentant le rameau d'olivier à l'Espagne. Légende : PACIS FIRMANDÆ EREPTVM PIGNVS. Exergue : FONTARABIA CAPTA. 14 IVN. 1719.

59. — La Monnaie des Médailles et l'Orfévrerie du Roi. Minerve assise sur une nuée, d'où elle préside à l'un et à l'autre de ces travaux, exprimés par des enfants qui se livrent à ces deux genres d'occupation. Légende : PRÆEST ET PERFICIT. 1719.

60. — Les Diverses occupations du Roi pendant sa Jeunesse. Le Roi est représenté debout, écoutant les conseils de Minerve, et prêt à suivre Mars. Légende : STAT CVRA OMNIS IN VNO. 1720.

61. — L'Infante présentée à la France par l'Hymen. Légende : PIGNVS TRANQVILLITATIS PVBLICÆ. 1721.

62. — Congrès de 1721. Le Génie de la Victoire serrant la main à une femme qui tient un caducée, symbole de l'éloquence et de la persuasion. Légende : FELIX CONGRESSVS. 1721.

63. — Le Roi représenté debout dans ses habits de Sacre. Légende : LVDOVICVS XV, REX CHRISTIANISSIMVS. 1722.

64. — Pont de Blois, sur la Loire. Légende : AVGENDO POPVLORVM COMMERCIO. Exergue : PONS LIGERI IMPOSITVS AD BLESVM CASTRVM. 1724.

65. — Promotion des Chevaliers de l'Ordre du Saint-Esprit. Le Roi est représenté assis sur son trône, donnant le cordon de l'Ordre du Saint Esprit à un novice, qui est à genoux devant lui. Légende : DECVS ET MERCES. Exergue : LVIII. PROCERES TORQUE DONATI. 3 JUNII 1724.

66. — Majorité du Roi. Minerve lui remet en main un globe aux armes de la France, et lui conseille d'imiter Louis XIV, dont la Renommée tient le portrait. Légende : EXEMPLAR REGNI. Exergue : AVITVM REGIMEN RESTITVTVM. 1726.

67. — Naissance des deux Princesses jumelles. La France portant sur ses bras deux enfants. Légende : FECVNDITAS AVG. Exergue : GEMELLÆ REGIÆ NATÆ XIV AVG. 1727.

68. — Préliminaires de la Paix. Mars et Minerve se donnant la main. Au milieu d'eux est un olivier auquel sont attachés cinq écussons aux armes de l'Empire, de la France et de l'Espagne, de l'Angleterre et de la Hollande. Légende : SPES PACIS ÆTERNÆ FVNDATA. Exergue : PRÆVIIS CONDITIONIBVS SANCITIS, LVT. PARIS. 31 MAII 1727.

69. — Inscription environnée de deux branches d'olivier, pour la convalescence du Roi : VOTA SVSCEPTA ET SOLVTA PRO SALVTE OPTIMI PRINCIPIS FONTIBELLAQV. 1728.

70. — Paix d'Allemagne. La France tenant un rameau d'olivier, et brûlant les instruments de la guerre à l'ombre d'un palmier. Légende : PAX INITA CVM GERMANIS. 1738.

71. — Réunion de la Lorraine à la France. — Minerve conduisant la Lorraine, qui présente au Roi l'écusson de ses armes. Légende : MINERVA PACIFICA. Exergue : LOTHARING ET BAR. REGNO ADD. 1737.

72. — Troubles de la République de Genève apaisés. Le Génie de la France présente une branche d'olivier à la République de Genève. Légende : RESPVBLICA GENEVENSIS PACATA. 1738.

73. — Tête du Duc d'Orléans, Régent. Autour, on lit : PHILIPPVS DVX AVRELIANENS. FR. ET NAV. REGENS.

Gravée en 1715.

74 et 75. — Tête de M. de Launay, Directeur de la Monnaie des Médailles. Autour on lit : N. DE LAVNAY REG. A SEC. MON. NVM. ET VAS. REG. FABR. PRÆF.

Gravé en 1719.

Pour honorer M. de Launay, Jean Duvivier grava sa tête de même grandeur que le revers représentant Minerve présidant aux travaux de la Monnaie et de l'Orfévrerie du Roi, qui fait partie de la suite des Médailles du règne de Louis XV, afin qu'on pût la graver avec ce joli revers, qui est aussi de lui.

76. — Trophée d'armes françaises, surmonté d'un olivier. Légende : DVLCE TROPHEORVM CVLMEN. Exergue : PACATORI ORBIS VRBES ARTESIANÆ. 1749.

Gravée pour les États d'Artois. Cette médaille est très rare à cause d'un accident arrivé au coin après qu'il eut passé sous le balancier.

77. — Chambre de commerce de Rouen. Mercure dans les airs, tenant d'une main son caducée, et versant de l'autre une corne d'abondance sur la ville de Rouen. Légende : FIRMATA CONCILIO COMMERCIA. Exergue : VIRI ROTHOMAGENSIS COMM. REGVND. 1753.

X. — INSCRIPTIONS. (*Suite des Médailles de* 18 *lignes.*)

78. — Première inscription. — Elle a en tête trois festons. Sur celui du milieu sont placées les armes d'Orléans; sur celui de droite il y a un cor de chasse, et sur celui de gauche deux palmes en sautoir. L'inscription est ainsi conçue : D. O. M. SERENISS. PRINC. CARNVT. DVX OPT. PARENTN. JVSSV ET VICE EXTRVEND. HVJ. BAS^E. FRONTI PRIM. LAPID. POSVIT. 1753.

79. — Deuxième inscription. — On lit sur le revers de cette médaille : EJVSD. ECC. S^TI EVST. PAROC. J. F. R. SECOVSSE. DOCT. THEOLOG. PARIS. ÆDITVIS. HONORARIIS LVD. PHELIPEAVX COM. A. S^TI FLORENTINO RE GNI ADMINISTRO J. MASSO DE PLISSAY REG. ORD. EQVITE ÆDITVIS G. RAPH. BOSCHERON. N. CHABOVILLÉ. L. C. VIELLARD.

Ces deux inscriptions réunies forment une médaille qui parut lors de la pose de la première pierre du portail de Saint-Eustache.

80. — Troisième inscription. — Les armes de la ville de Paris, au-dessous

desquelles on lit : PRINCIPI OPTIMO OB QVÆSITAM VICTORIIS PACEM EQVESTREM STATVAM PRÆF. ET ÆD. PAR. LVT. DEDICARVNT ET PRIMAM LAPIDEM P. P. 1745.

Cette troisième inscription forme le revers de la médaille qui a été placée dans la première pierre du piédestal de la statue équestre de Louis XV; la face de cette médaille est une Tête du Roi, à peu près semblable à celle gravée par J. Duvivier en 1751.

XI. — MÉDAILLES DE 15 LIGNES.

81. — Buste du cardinal Dubois, premier ministre. On lit autour : GVILL. DVBOIS S. R. E. CARDINAL. PRIM. REGNI ADMINISTER.

82. — Le Revers représente une vaste campagne, avec un arc-en-ciel et un aigle dans les airs, portant la foudre. Légende : SEDES SVPREMO NVMINE DIGNA. 1722.

Cette légende ayant « paru trop sublime », on fit le revers suivant, après la mort du Cardinal.

83. — Revers où l'on a mis ces mots qui servent de suite à la légende qu'on lit sur le côté où est gravé son portrait : ARCHIEPISC. ET PRINCEPS CAMERACI NATVS AN° MDCLVI. OBIIT AN° MDCCXXIII.

Ce revers a servi à très peu de médailles.

84. — Buste du Roi, en cuirasse.

85. — Revers : Les armes de la ville de Paris. Légende : NAISSANCE DE MGR LE DVC DE BOURGOGNE. Exergue : MARIAGES. PARIS. 1751.

Médaille gravée pour la ville de Paris, à l'occasion des 600 mariages qu'elle dota à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne.

XII. — MÉDAILLES DE 14 LIGNES.

86. — Buste du Roi. Il est coiffé en cheveux longs et habillé à la française, avec son cordon bleu. On lit autour : LVD. XV REX CHRISTIANISS.

Gravé en 1725.

87. — Buste de la Reine. Elle est coiffée en grands cheveux; sa robe est garnie de pierreries. Autour on lit : MARIA REGIS STANISL. FIL. FRAN. ET NAV. REGINA. 5 SEPT. 1725.

88. — Buste du Roi Stanislas. Il est en cuirasse, avec manteau. On lit autour : STANISLAVS I. REX POLON. MAG. D. LOTH.

89. — Au revers, cette inscription : ACCEPTO A LOTHARINGIS ET BARIENSIBVS FIDELITATIS SACRAMENTO. 1737.

XIII. — MÉDAILLES DE 13 LIGNES 1/2.

90. — Tête de M. le Duc d'Orléans, Régent. Légende : PHILIP. DVX AVREL. FR. ET NAV. REGENS.

Cette médaille a été faite avec le poinçon d'un jeton pareil.

XIV. — JETONS.

Têtes diverses.

91. — Buste du Roi. Il est coiffé en grands cheveux, son habit est à la française, et il a son cordon bleu. On lit autour : LVD. XV REX CHRISTIANISS.

Au-dessous du buste, sur le champ du jeton, cette signature : DV VIVIER F.

92. — Buste du Roi, en grands cheveux, habillé à la française, et avec son cordon bleu. On lit autour, LVD. XV. REX CHRISTIANISS.

Sous la coupe du bras cette signature : DV VIVIER.

Dans ces deux bustes, le Roi est représenté à différents âges, le nom de l'artiste n'est pas à la même place, mais ils sont semblables, quant à l'ajustement. Non datés, comme beaucoup d'autres.

93. — Buste du Roi, en grands cheveux, avec une petite draperie sur les épaules. Légende : LVDOVICVS XV. D. G. FRANC. ET NAV. REX. Exergue : COMI. OCCIT. 1718.

Gravé pour les trois États de Languedoc, dont les armes sont au milieu de l'exergue.

94. — Buste du Roi, dans son habit de sacre. On lit autour : LVD. XV REX CHRISTIANISS.

95. — Buste du Roi, en cuirasse, avec son cordon bleu. Il a les cheveux noués par derrière. On lit autour : LVDOV. XV REX CHRISTIANISS.

96. — Buste du Roi, en cuirasse, avec son cordon bleu. Il a une couronne de laurier sur la tête, et les cheveux noués par derrière. On lit autour : LVD. XV REX CHRISTIANISS.

97. — Tête du Roi à la romaine, col nu et une couronne de laurier sur la tête. On lit autour : LVD. XV REX CHRISTIANISS.

98. — Buste de la Reine, avec un collier de perles, une robe garnie de pierreries et le manteau royal. On lit autour : MARIA D. G. FR. ET NAV. REGINA.

99. — Tête de M. le duc d'Orléans, Régent. On lit autour : PHILIP. DVX AVREL. FR. ET NAV. REGENS.

100. — Buste de M. Saint-Albin, archevêque de Cambrai. Légende : CAR. D. G. ARCH. DVX CAM. PAR FR. 1727.

101. — Revers : Ses armes, avec ces mots qui font suite à la légende du buste : SACERDOS ET PRINCEPS.

102. — Buste du cardinal de Tencin. Légende : P. CARD. DE TENCIN.

103. — Revers : Ses armes, avec ces mots, qui sont la suite de la légende du buste : ARCHIEP. LVGD. VNVS E REGNI ADMINISTRIS.

104-105. — Tête de l'Impératrice reine de Hongrie, cheveux courts, avec un collier à quatre rangs de perles. On lit autour : M. T. D. G. R. IMP. G. H. B. REG. A. A. D. BURG.

Cette tête n'ayant pas été trouvée assez ressemblante, Jean Duvivier fut obligé de la recommencer. Il s'excusa en disant que l'absence du tableau original, qu'on ne lui avait pas envoyé, ne lui avait permis de faire qu'une œuvre par à peu près.

106. — Buste de l'Impératrice, reine de Hongrie, gravé pour les États de Tournay. On lit autour : M. TH. D. G. REG. IMP. H. B. REG. A. A. D. BURG.

107. — Revers : Les armes de Tournay, avec légende : STATUS TORNACESII.

108. — Buste de Phelippeaux, archevêque de Bourges. On lit autour : GEOR. LVD. PHELIPPEAUX P. P. ARCH. BITURI.

XV. — TÊTES DE MÉDECINS DE LA FACULTÉ DE PARIS, AVEC LEURS REVERS.

109. — Tête de M. Doye. On lit autour : M. I. B. DOYE, FAC. MED. PARIS. DECANVS.

110. — Revers : Jupiter foudroyant les Titans. Légende : CLARVS GIGANTEO TRIVMPHO. 1715-1716.

111. — Buste de M. Douté. On lit autour : A. DOVTÉ REGI A CON^S. S. B. D. ARCH.

112. — Revers : Ses armes, et cette légende : F. M. DECANVS. 1717-1718.

113. — Buste de M. Geoffroy. On lit autour : STEPH. FR. GEOFFROY DECANVS.

114. — Les armes de la Faculté. Légende : VRBI ET ORBI SALVS. Exergue : FACVL. MEDIC. PARISIENS. 1728.

115. — Buste de M. Reneaume. On lit autour : M. L. RENEAVME BLÆS. F. M. P. DECANVS.

116. — Revers : Les armes de la Faculté. Exergue : FACVL. MEDIC. PARIS. 1734-1735-1736.

117. — Buste de M. Bourdelin. On lit autour : L. C. BOVRDELIN PARIS. F. M. P. DECANVS.

118. — Revers : Les armes de la Faculté, et cette inscription : SVPREMÆ CVRIÆ DECRETO SERVATÆ ET AVCTÆ PARISIENS. MEDICORVM ORDINI ANNVÆ PENSIONES. 1736-1737-1738.

119. — Buste de M. Chomel père. On lit autour : J. B. CHOMEL PARIS. F. M. P. DECANVS.

120. — Revers : Les armes de la Faculté. 1738-1739-1740.

121. — Buste de M. Leaulté. On lit autour : VRB. LEAVLTÉ P. ANT. SCH. MAG. F. M. D.

122. — Revers : Les armes de la Faculté. 1740.

123. — Buste de M. Col de Vilars. On lit autour : ELIAS COL. DE VILARS INC. M. F. M. P. DECANVS.

124. — Revers : Vue de la facade de l'amphithéâtre de l'École de médecine. Légende : VT PROSIT ET ORNET. Exergue : AMPHIT. MEDIC. PARIS REÆDIFICATVM. 1744.

125. — Buste de M. de l'Epine. On lit autour : G. J. DE L'EPINE PARIS. SAL. FAC. P. DEC.

126. — Revers : Vue de l'intérieur du nouvel amphithéâtre de l'École de médecine. Légende : PVLCRIOR EXVRGIT. Exergue : INAVGVRAVIT J. BE. WINSLOW XVIII FEB. MDCCXLV. 1744-1745-1746.

127. — Buste de M. Martinenq. On lit autour : J. B. T. MARTINENQ PAR. MED. FAC. DEC. Ce buste est à nu, posé sur un socle où sont gravés ces mots : AN INDE FELICIOR. 1746-1747-1748.

128. — Revers : Ses armes. Légende : PRÆVISA FERIENT MINVS. Exergue : M. J. B. T. MARTINENQ PARIS. ITER DEC. 1749-1750.

129. — Buste de M. Baron. On lit autour : HY. THEOD. BARON DECANVS.

130. — Revers : Les armes de la Faculté. Exergue : FACVL. MEDIC. PARIS. 1751.

131. — Buste de M. Chomel fils. On lit autour : J. B. L. CHOMEL PARIS. F. M. P. DECANVS.

132. Revers : Les armes de la Faculté. Exergue : FACVL. MEDIC. PARIS. 1754-1755-1756.

133. — Buste de M. Boyer. On lit autour : J. B. BOYER REG. S^T MICH. ORD. EQ. F. M. P. D. 1756.

134. — Ses armes, avec deux cartels différents. Exergue de l'un de ces deux revers : ITERVM DECANVS. 1758.

XVI. — REVERS DE JETONS DATÉS.

135. — Minerve sur le bord de la mer, regardant une carte géographique, et ayant ses armes à côté d'elle. Légende : POSITIS NON SEGNIOR ARMIS. Exergue : MARINE. 1716.

136. — Amphion batissant les murs de la ville de Thèbes aux accords de sa lyre. Légende : SAXA AVRITA MOVENTVR. Exergue : BATIMENTS DV ROI. 1724.

137. — Un fanal sur le bord de la mer, et des vaisseaux dans le lointain. Légende : DAT SCOPVLOS DAT CERNERE PORTVS. 1726.

138. — Attributs de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Légende : NON DESVNT DONA MINERVÆ. Exergue : BATIMENTS DV ROI. 1728.

139. — Saint Louis dans ses habits royaux, tenant son spectre d'une main, et de l'autre la couronne d'épines et les clous. Légende : FIRMATVR CONSILIO VIRTVS. Exergue : ORDRE MILIT. DE SAINT-LOVIS. 1729.

140. — Un chêne, autour duquel serpente un cep de vigne chargé de raisins. Légende : HÆRET HAUD INGRATA. 1731.

141. — Minerve debout, tenant d'une main un javelot, de l'autre une équerre, et ayant à ses pieds une chouette. Légende : AD UTRUMQUE PARATA. Exergue : BATIMENTS DU ROI. 1734.

142. — Des vaisseaux dans un port. Légende : HIC SECURA QUIES. Exergue : PARTIES CASUELLES. 1737.

143. — Un Fleuve, tenant d'une main une rame et de l'autre son urne répandant de l'eau. Légende : DECET ESSE PERENNEM. Exergue : TRÉSOR ROYAL. 1738.

144. — Apollon tenant d'une main sa lyre, de l'autre une équerre, et ayant à côté de lui les attributs de la Peinture, de la Sculpture et de l'Architecture. Légende : IDEM RERUM MODERATUR HABENAS. Exergue : BATIMENTS DU ROI. 1738.

145. — Minerve assise et appuyée sur les armes de M. La Peyronie, premier Chirurgien du Roi; elle a un livre sur ses genoux, et tient d'une main un scalpel ; devant elle est un Génie debout, tenant un trépan et montrant l'amphithéâtre de Saint-Cosme. Légende : COLIT ET COLITUR. Exergue : FACULTAS CHIRURG. PARIS. BEN. MEMOR. 1743.

146. — Minerve assise, instruisant deux Génies, dont l'un trace un dessin sur un métier, et l'autre tient une navette. Légende : ÆTERNUM DIGNA COLI. Exergue : FABRIQUE DES ÉTOFFES DE SOIE, OR ET ARGENT. 1745.

Gravé pour la ville de Lyon.

147. — Mars, appuyé sur un bouclier, où sont ces initiales S. P. Q. R. (*Senatus Populus Que Romanus*), et tenant l'enseigne romaine de l'autre main. Légende : ROMANIS DECUS UNDÈ FUIT. 1747.

Gravé pour M. Romain, maire d'Angers.

148. — Sainte Elisabeth montrant à lire à la Vierge. Légende : SIC FINGIT TABERNACULUM DEO. 1748.

Gravé pour la communauté des Menuisiers de Paris.

149. — Apollon assis, tenant sa lyre, et ayant à ses pieds des livres et des instruments de musique. Légende : NUMERUM SACRAVIT APOLLO. Exergue : LES 24 VIOLONS DE LA CHAMBRE. 1751.

150. — Un Lion. Légende : LEO ANIMALIB^{S} NOTÆ NOSTRÆ HOMINIB^{S} LEG. IMPONIT. Exergue : CONSEILLERS DU ROI, NOTAIRES A BORDEAUX. 1756.

151. — La Religion debout, tenant une croix devant un autel sur lequel brûle le feu sacré; elle a derrière elle des armes renversées. En l'air une colombe portant un rameau d'olivier. Légende : VOTIS PACEM DONIS TRIOMPHOS.

Gravé pour le Clergé. — Sans date.

152. — Le Roi, debout, dans ses habits royaux, tenant un gouvernail

parsemé de fleurs de lys; il semble parler à la Religion, qui est aussi debout, et qui tient une croix et un livre. Légende : IMMVNITATES ASSERTÆ.

Gravé pour le Clergé.

153. — La Religion, tenant une croix et levant les mains aux cieux; on aperçoit un arc-en-ciel et la pluie qui tombe sur des lys. Légende : NVMQVE FÆDEROR IMMEMOR.

Gravé pour le Clergé.

154. — La Ville de Paris, assise, appuyée sur un écusson à ses armes. Sans légende. Exergue : VILLE DE PARIS.

155. — Le Rhône et la Saône réunissant leurs eaux. Au milieu d'eux une naïade tient une grande coquille remplie de perles.

156. — La Pucelle d'Orléans, vêtue en Pallas, et tenant son épée nue à la main; de l'autre main, elle est appuyée sur un écusson, aux armes de la ville d'Orléans, au bas duquel est une harpe renversée et un lion terrassé. Légende : ME VINDICE LILIA FLORENT. Exergue : AVRELIA.

Gravé pour la ville d'Orléans.

157. — Les trois Fleuves qui concourent à former le canal de Briare. Légende : CONCORDIA CRESCENT. Exergue : NVMISMA SÆCVLARE.

158. — Un Cheval courant en liberté. Légende : BELLI PACISQVE DECVS. ÉCVRIES DV ROI.

159. — Un Dauphin nageant sur la mer.

Sans légende.

XVII. — ARMES POUR JETONS.

160. — Les Armes du Prince Constantin de Rohan, Évêque de Strasbourg, prince du Saint-Empire.

Sur un jeton octogone.

161. — Les Armes du Maréchal et de la Maréchale d'Estrées.

Sur un jeton octogone.

162. — Les Armes du Marquis de Stainville.

163. — Revers : Un tronc de chêne, d'où renaît un rejeton. Légende : ET ADHVC SPES DVRAT AVORVM. 1752.

Sur un jeton octogone.

164. — Plusieurs Armes de la ville de Paris, avec différents cartels. Au bas de chaque jeton, on lit : LA VILLE DE PARIS.

165. — Les Armes de de Vastan, Prévôt des Marchands. On lit autour : DE LA PR^TÉ DE M^RE FEL. AVBERY, M^QVIS DE VASTAN, M^TRE DES REQ. HON. 1740.

166. — Les Armes de la ville de Lyon. Sans support.

167. — Les Armes de la ville de Lyon, avec le Rhône et la Saône pour support.

VI. — 17 avril 1759. Déclaration du Roi concernant les Pensions.

Louis, etc. L'amour que nous portons à nos sujets nous auroit fait rechercher les moyens de concilier les mouvemens de notre tendresse pour eux avec l'obligation où nous sommes de maintenir les droits, la sûreté et la gloire de notre couronne. C'est dans cette vue que nous avons commencé par l'examen et le retranchement des dépenses de nos Maisons, et que nous avons recommandé à ceux qui sont chargés de l'exécution de nos Ordres en cette partie, de veiller à l'économie qu'il est convenable d'aporter à celles de ces mêmes dépenses qu'il n'est pas possible de supprimer; mais ces règlements économiques, les plus précieux de tous, ne pouvant nous procurer des secours proportionnels aux besoins de l'État, nous aurions considéré que les dons, pensions et gratifications accordés à quelques-uns de nos sujets ne doivent point nuire à la justice dont nous sommes tenus envers les autres. Les ordonnances des Rois nos prédécesseurs ont... enfin ordonné que ces sortes de dons ne fussent payés qu'à la fin de l'année, sur les fonds restants après l'acquittement des charges de l'État... Nous-même, à leur exemple..., nous avions ordonné que les pensions seroient éteintes, en cas que leurs possesseurs obtinssent de nous d'autres emplois ou établissements, et que le fonds des pensions seroit réduit à la somme de deux millions... Si nous nous sommes laissé entraîner à nous relâcher de cette règle, et à condescendre aux prières qui nous ont été faites, sans en approfondir rigoureusement le titre, plutôt que de nous exposer à laisser un seul service sans récompense, nous n'en sommes pas moins obligé à modérer notre inclination bienfaisante par les égards de justice que nous devons aux besoins de nos peuples et de nos affaires... A ces causes et autres,... nous avons... ordonné par ces présentes... ce qui suit :

Art. 1er. — Tous ceux qui jouissent de dons, pensions, augmentations de pensions et gratifications annuelles, seront tenus de se pourvoir... pour en obtenir la confirmation, s'il y a lieu.

Art. 2. — Il sera remis par ceux qui jouissent desd. dons,... une déclaration, signée d'eux, qui contiendra un détail exact des différentes grâces, honneurs et dignités qu'ils ont reçus de nous, comme aussi l'exposition des motifs sur lesquels led. dons leur auront été accordés.

Art. 3. — N'entendons soumettre auxd. déclarations... les pensions des Princes de notre sang..., les pensions attribuées aux corps de nos troupes, etc., etc.

Art. 4. — Le payement de toutes les pensions et gratifications annuelles... demeurera suspendu jusqu'à ce que l'examen en ait été fait, et que nous en ayons ordonné la confirmation.

Art. 5. — Jusqu'à ce que le fonds des pensions... soit réduit à la somme de trois millions,... voulons et entendons qu'il ne soit accordé de nouvelles pensions en remplacement de celles qui seront éteintes que jusqu'à concurrence de la moitié desd. exécutions...

Art. 6, 7 et 8. — Etc.

(Archives nationales : *Secrétariat de la Maison du Roi.* O[1] 103, p. 259-266.)

VII. — Mémoire pour le s[r] Du Vivier, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Graveur des médailles de l'histoire du Roy, jouissant d'une gratification annuelle de 1,000 livres.

Dressé en conformité de la déclaration de S. M. du 17 avril 1759, concernant les pensions.

Le s[r] Jean Du Vivier, soussigné, est natif de la ville de Liège (: d'où étoit le fameux Warin :). Son père était graveur des cachets, sceaux et vaisselle du prince de Liège, Joseph Clément, Électeur de Cologne, logé dans son palais.

On a pensé qu'il ne serait peut-être pas hors de propos de donner succinctement une idée de quelques circonstances qui ont mis l'exposant sur les voyes de mériter les bien-fait du Roy, avant d'exposer à quelles occasions ils lui ont été accordés.

Dès sa première jeunesse, l'exposant aprit de son père à graver la vaisselle. Vers l'âge de 15 à 18 ans, il se développa en lui des signes extraordinaires qu'il était né avec des talens plus relevés. Il sentit qu'il avait une passion pour tous les arts en général qui ressortissent du Dessin, et paroissait le familiariser avec tous. Il s'appliqua avec ardeur à dessiner de luy-même et sans maître. La peinture fut celui des arts qu'il l'affecta le plus : De sorte que sans connaître ni Peintre, palette, ni pinceaux, il lui prit une violente démangeaison de faire des Tableaux.

Ce fut des marc[d] de couleur qu'il apprit avec quoi on peignait, et n'avait d'autres leçons que celles qu'il se donnait luy même en se callant sur les tableaux des grands-maitres, assé communs dans les Églises de la ville de Liège : avec lesquels il conferait en secret et s'échauffait le génie.

Sans passer par les voyes ordinaires des copies, ses essays furent de peindre d'après divers objets de la nature. L'histoire étant son principal attrait, il ne cessait de griffonner les compositions de Génie, les portraits mêmes l'attachaient aussi. Il fit en peu de temps des progrès singuliers et acquis une grande facilité. Enfin il obtint de son pere qu'il luy permit de quiter sa petite gravure de vaisselle, et qu'il le laissat aller à Rome pour s'y adonner tout entier à l'étude de la peinture. Son père consentit à ce voyage à regret (: parce qu'il lui était utile chez luy :), et ce ne fut qu'aux

conditions qu'il rettournerait auprès de luy au bout de trois ans.

Il partit de son pied vers la fin de 1711, âgé de 23 ans. Son plan était de passer par la France. Arrivé à Paris, il y fit connaissance avec le concierge de l'Académie royale du Louvre, qui lui procura de dessiner d'après le modele, s'y glissant à la faveur de la foulle des Etudians. Il y fut assidus tout l'hyver. Au mois de mars suivant il fut admis à concourir au prix de peinture (: son tableau ne fut ni exposé ni jugé à cause qu'il n'était point élève de l'Académie, disait-on, et qu'il n'y connaissait personne que le Concierge :).

Pendant qu'il faisait son tableau du prix, il entreprit de graver un portrait en taille-douce (: Desgouges, doyen des avocats au Conseil peint par Tournière :), quoiqu'il n'en eut gravé qu'un (: Bertholet Fleman, peintre Liégeois :) pour son plaisir étant chez son Père.

Voici l'Époque qu'il l'a donné aux médailles, et par conséquent, fait parvenir à l'honneur de servir le Roy. C'était encore dans le temps qu'il peignait son tableau du prix, et qu'il gravait la taille-douce, il parvint à la connaissance de M. de Val Dor alors résident du prince de Liège. Ce ministre voyant l'exposant s'appliquer avec ardeur à dessiner, peindre, graver en planche, lui proposa d'essayer de graver une médaille pour son prince (: curieux et amateur :); il s'agissait de la tête et d'un revers. Il s'en excusa sur ce qu'il n'avait jamais gravé sur l'acier. Néantmoins, pressé et persuadé par le ministre, il l'entreprit par zèle de sujet et de patrie, il dessina la tête d'après le prince même qui était à Paris, et il réussit à la graver de gout et très ressemblante. Le Revers est un arc en ciel, avec ces mots : *Recordabor fœderis mei,* dont il composa le dessein.

Feu Monsieur de Launay, alors directeur de la Monoye des médailles, homme de gout, fort zélé dans le poste qu'il occupait en cultivant les arts, ayant vu cette médaille frapée chez luy, s'informa de M. de Valdor qui était ce Duvivier qui l'avait gravée, luy dit que c'était le premier ouvrage de ce genre d'un jeune homme de son pays, voulut connaître le graveur; entreprit de luy persuader de quiter tous ces talens dépendant du dessin, et de ne s'appliquer uniquement qu'à la gravure des médailles; comme aussi de renoncer à son voyage de Rome. Que s'il se déterminait pour ce partit, il l'employerait tout de suite aux médailles pour le service du Roy, l'assurant qu'il en serait bien récompensé, qu'il lui ferait avoir un logement au Louvre et une pension, et qu'il en parlerait au Duc d'Antin (: alors surintendant des batimens du Roy :). Comme l'exposant avait une grande pente à continuer la peinture sur tout qu'il s'agissait d'abandonner, demanda du temps pour se consulter avant de se résoudre. Enfin réfléchissant sur ces offres flateuses du Directeur, et étant né quoique dans une terre étrangère avec de grande inclination pour

la France; l'honneur de servir un grand Roy, le détermina à acquiescer à la proposition, promit de tout quiter et de renoncer au voyage d'Italie pour ne s'appliquer uniquement qu'aux médailles. Aussitôt sa parolle portée, le Directeur lui donna à graver la figure Equestre de Louis 14 de la ville de Lyon, médaille de 32 lignes de diamètre. La grava à la monoye des médailles même. Malheureusement ce coin cassa à la trempe, l'exposant voyant son travail perdu, dépité de cette aventure, à quoy il ne s'atendait point, reprit le parti de suivre sa première destinée qui était de passer en Italie; et voulant prendre la route pour l'Allemagne, retourna à son Pays pour y voir son Père en passant. Y séjournant quelque temps, il y reçut des lettres de Mr de Launay, tendentes à l'engager par de belles promesses de revenir en regraver un autre, il céda aux instances flateuses du Directeur : revint à Paris et grava un second coin de la statue. C'était en 1714, fut achevé l'année d'après, Époque du commencement du règne du Roy et les médailles furent frapée et présentée à Louis 14.

Le nouveau règne donna lieu au Directeur d'employer aussitôt l'exposant pour le service du Roy, luy fit graver par ordre du Duc d'Antin la première médaille de l'histoire de Sa Majesté représentant un Soleil levant avec ces mots *Jubet sperare*. Il lui fut bien impossible de faire ce portrait du Roy bien ressemblant, si jeune et d'ailleurs ayant été gravé à la hâte sans presque avoir vu le Roy.

Mais bientôt après il eut ordre d'aller au chateau de Vincenne, ou il eut l'honneur de dessiner les traits du Roy d'après nature, et en gravat un autre coin qui a servi avec divers Revers qu'en suite il gravat aussi. C'est ainsi que les travaux de l'Exposant pour le service du Roy ont commencé avec le règne de Sa Majesté. Gravat successivement les diverses têtes, tant pour les médailles de diverses grandeurs que pour les jettons, à mesure que les traits du visage de Sa M. se formaient et prenaient accroissement et enfin les a suivit jusqu'à l'âge actuel (: ce qui suit est une anedocte pas extremement connue :).

En 1716, le Czart étant à Paris, le duc D'Antin forma le dessein de procurer à ce prince une agréable surprise pour la fin de son séjour en cette ville. Pour cet effet, il donna l'ordre à l'Exposant de graver la tête de l'Empereur des Russies pour en faire frapper une médaille, luy enjoignit de faire en sorte d'y parvenir en le dessinant hors de sa présence, afin qu'il n'ut nul connaissance qu'on le gravait. Le Duc D'antin luy procurant toutes les facilités de voir le Czart, en le suivant partout, lorsqu'il le conduisit voir les diverses maisons royales de même qu'à Belgrade. Par ce moyen l'exposant s'imprima fortement ses traits dans l'imagination, et vint a bout de le rendre fort ressemblant. Pour accelerer à cause de la brieveté du temps, un autre Graveur fit le revers représentant une Renom-

mée dans les airs avec ces mots : *Vires acquirit eundo.* Les coins achevés heureusement trempés et éprouvés, le Duc d'Antin introduisit ce prince curieux à la monaye des médailles pour y voire les Balanciers et la fabrique du Monoyage.

Les deux coins étoient sous le balancier. On frapa en sa présence une médaille d'or. Le duc d'Antin la présenta au Czart, lequel en témoigna autant de satisfaction que d'étonnement de se trouver gravé pendant son peu de séjour à Paris, et sans avoir vu le Graveur travailler d'après Luy. On lui expliqua comment la chose s'était faite. Ce fut à cette occasion que le Roy récompensa l'Exposant d'un logement aux Galleries du Louvre qu'il occuppe encore. Ayant succédé à Mauger, Graveur de médailles. Ensuite de quoi l'Exposant a continué d'être employé pour le service du Roy, gravant les têtes sur ses propres modèles fait d'après Sa Majesté aus divers âges jusqu'à la virilité actuelle.

En 1735. — (*Le manuscrit s'arrête là.*)

(Autographe. — Papiers de famille.)

VIII. — 7 juin 1761. Brevet du don de Logement aux Galleries du Louvre, en faveur du S. Duvivier.

Aujourd'hui, sept juin mil sept cent soixante et un, le Roy étant à Marly, voulant grattifier et traiter favorablement le s. Duvivier, graveur des médailles de Sa Majesté, luy a accordé et fait don du logement qu'occupait aux galleries du Louvre le s. Duvivier, son pere, pour par led. s. Duvivier, fils, jouir dudit logement tant qu'il plaira à Sa Majesté, conformément au plan qui a été dressé et déposé au greffe de ses bâtiments, et jouir des priviléges, droits et avantages attachés aux susd. logemens, tels et semblables à ceux dont jouissent tous les autres artistes logés sous lad. gallerie, à condition touttefois de ne le point louer ni ceder à personne, sous quelque prétexte que ce soit. Mande Sa Majesté au s. Marquis de Marigny, Commandeur de ses ordres, Directeur général de ses Bâtimens, de faire jouir led. s. Duvivier du contenu au présent Brevet, que pour assurance de sa volunté Sa Majesté a signé de sa main et fait contresigner par Moy, Conseiller Secrétaire d'État et de ses commandements et finances. Signé Louis, et plus bas Phelypeaux, avec paraphe.

Et au-dessous est écrit : Vu par Nous, Marquis de Marigny, Conseiller du Roy en ses conseils, Commissaire des Ordres de Sa Majesté, Directeur et Ordonnateur général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies et Manufactures royales, le présent Brevet pour jouir de l'effet d'iceluy, par le s. Duvivier, suivant l'intention de Sa Majesté.

A Versailles, le douzieme jour de juillet mil sept cent soixante et un. Signé : Le Mis de Marigny.

(Archives nationales : *Bâtimens, Ordonnances et Brevets;* 1761 à 1770, O¹ 1060, p. 21-24.)

IX. — 13 février 1765. Permission d'aller en Italie pour le s. Duvivier.

Nous, Marquis de Marigny, Conseiller du Roy en ses Conseils, Commandeur de ses Ordres, Lieutenant général des Provinces de l'Orléannois et Beauce, Directeur et Ordonnateur général des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies et Manufactures royalles.

Avons accordé sous le bon plaisir du Roy au s. Benjamin Duvivier, graveur des Médailles de Sa Majesté, l'un des membres de son Académie royalle de Peinture et Sculpture, la permission de s'absenter pendant l'espace d'un an, pour voyager en Italie, après lequel tems expiré il sera tenu de revenir en France. En foy de quoy Nous avons délivré la presente permission au dit sr Duvivier pour luy servir et valoir en temps et lieu ce que de raison, laquelle Nous avons signée de notre main, fait contresigner par le Secrétaire ordinaire des Bâtimens de Sa Majesté et y aposer le cachet de nos armes.

A Versailles, le treize Fevrier mil sept cent soixante cinq. Signé : Le Mis de Marigny. Et plus bas, Par Monsieur le Directeur général, signé de Gilet, avec paraphe.

(Archives nationales : *Ordres, Brevets, Certificats, Commissions et Permissions de M. le Marquis de Marigny.* 1762 à 1767, O¹ 1094, pages 275-7.)

X. — 21 août 1774. Lettres patentes investissant Pierre-Simon-Benjamin Duvivier des fonctions de Tailleur général des Monnaies.

Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à notre amé Pierre Simon Benjamin Duvivier, Salut; Le sieur Charles Joseph Roettiers se trouvant hors d'état par son grand âge de remplir les fonctions de Tailleur général de nos Monnoyes, auxquelles le feu Roy, notre très honoré seigneur et aïeul, l'avoit commis, par ses Lettres du 18 Juin 1827, et le sieur Charles Norbert Roettiers, son fils, à qui ledit feu Roy avait accordé la survivance de ladite Commission, par son brevet du 24 aoust 1753, étant décédé, nous nous trouvons obligé de faire choix d'un nouveau sujet pour remplir ladite place;

A ces causes, bien informés de vos sens, suffisance et expérience, religion catholique, apostolique et romaine, Nous vous avons commis et com-

mettons par ces présentes, signées de Notre main, pour exercer les fonctions de Tailleur général de Nos Monnoyes et jouir des droits, authorités, prérogatives, prééminences, franchises et libertés y attribuées, et qui seront par Nous ordonnées, et ce autant qu'il Nous plaira.

Si donnons en mandement à nos amés et feaux les gens tenant notre Conseil des Monnoyes, qu'après avoir pris et reçu de vous le serment requis et accoutumé et sans qu'il soit besoin de chef d'œuvre, dont Nous vous avons dispensé et dispensons, attendu les preuves que vous Nous avés donnés de votre capacité en qualité de Graveur de Nos Médailles, ils vous reçoivent et établissent en la dite Cour, suivant et conformément à ces présentes,

Car tel est notre plaisir.

Donné à Compiègne, le vingt et unième jour d'Aoust, l'an de grâce mil sept cent soixante quatorze, et de notre règne le premier.

Signé : Louis.

Et plus bas : Phelippeaux, avec grille et paraphe.

Vu au Conseil, signé : Terray.

A la minute de ces Lettres Patentes, sont annexés les documents ci-après :

A Nosseigneurs de la Cour des Monnoyes.

Suplie humblement Pierre Simon Benjamin Duvivier, graveur des médailles du Roy,

Qu'il vous plaise recevoir le supliant dans la commission de tailleur général des monnoyes de France, à lui accordée par Sa Majesté, suivant ses lettres données à Compiègne le vingt et un Aoust 1774, signées : Louis, plus bas, par le Roi, *Phelippeaux,* vues au Conseil, signé : *Terray* et scellées du grand sceau de cire jaune, lesquelles seront enregistrées au greffe de la Cour, pour jouir par le supliant du contenu en icelles, selon leur forme et teneur. Et vous ferez bien.

Bureau.

Soit montré au Procureur général du Roi. Fait au bureau de la Cour, le 7 décembre 1774.

Vu.

Je requiers pour le Roy estre informé à ma requeste des vie, mœurs, conversation et relligion du suppliant, pour ce faire et à moi communiqué, requérir ce qu'il appartiendra.

Crenart.

La Cour, avant faire droit sur ladite requete ordonne que par-devant Me Antoine Jean Baptiste Abraham d'Origny, Conseiller, qu'elle a commis

à cet effet, il sera, à la Requête du Procureur général du Roy, informé des vie, mœurs, conversation et religion catholique, apostolique et romaine dud. Pierre Simon Benjamin Duvivier, pour ce fait a fait et communiqué au Procureur général du Roy, être par Luy requis et par la Cour ordonné ce qu'il appartiendra.

Fait en la Cour des Monnoyes, le septiesme jour de Décembre mil sept cent soixante quatorze.

D'Origny.

Choppin.

Information faitte par nous, Antoine Jean Baptiste Abraham d'Origny, Conseiller du Roy, en sa Cour des Monnoyes, Commissaire en cette partie, des vie, mœurs, religion catholique, apostolique et romaine de Pierre Simon Benjamin Duvivier, à la requete du Procureur général du Roy, demandeur en exécution de l'arrêt de la Cour du sept du présent mois, à laquelle information, assisté de Jacques Corbin, comme greffier de ladite Cour, nous avons procédé ainsi qu'il suit :

Du dix décembre mil sept cent soixante quatorze, sur les neuf heures du matin, au greffe de la Cour.

Mre Paul Louis de Cumont, prêtre prieur du prieuré du Personnat de Cully, diocèse de Bayeux, ancien curé de la paroisse des trois patrons de la ville de Saint Denis en France, et prêtre habitué en la Paroisse de St Germain l'Auxerrois, à Paris, y demeurant cul de sac du Cocq, susdite paroisse, âgé de soixante un ans ou environ, témoin produit par le Procureur général du Roy.

Lequel, après avoir mis la main *ad pectus*, et promis de dire vérité, et qu'il a déclaré n'être parent, allié, serviteur ny domestique des parties,

A dit et déposé, de ce enquis connoître le sieur Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, pour être de la religion catholique, apostolique et romaine, et l'avoir entendu en confession, qui est tout ce qu'il a dit scavoir.

Lecture à luy faitte de la présente déposition a dit icelle contenir vérité, qu'il y persiste et a signé.

P. L. De Cumont, prêtre.

d'Origny. Corbin.

Mathieu Tillet, Chevalier de l'ordre du Roy, de l'Accadémie royalle des sciences, et Commissaire du Conseil pour les essays et affinages du Royaume, demeurant à l'hôtel des Monnoyes, parroisse Saint-Germain l'Auxerrois, âgé de cinquante-cinq ans environ, témoin produit par le procureur général du Roy.

Lequel après serment par luy fait de dire vérité, qu'il a déclaré n'être parent, allié, serviteur, ny domestique des parties.

A dit et exposé, de ce enquis, connoitre ledit Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, depuis environ dix ans, scait qu'il est de bonnes vie, mœurs, conversation et religion catholique, apostolique et romaine, et le croit très fidèle et affectionné au service du Roy et du public, qui est tout ce qu'il a dit scavoir.

Lecture a luy faite de la présente déposition a dit icelle contenir vérité, qu'il y persiste et a signé.

TILLET.

D'ORIGNY. CORBIN.

Charles-Louis Clerisseau, architecte, peintre du Roy, et de son académie de peinture et sculpture, dem. rue des Bourdonnais, parroisse Saint-Germain l'Auxerrois, âgé de cinquante ans environ, témoin produit par le procureur général du Roy.

Lequel après serment par luy fait de dire vérité qu'il a déclaré n'être parent, allié, serviteur ny domestique des parties.

A dit et déposé, de ce enquis, connoître ledit Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, depuis environ trente ans, scait qu'il est de bonnes vie, mœurs, conservation et religion catholique, apostolique et romaine.

CLERISEAU [1].

D'ORIGNY. CORBIN.

Et le croit très-fidèle et affectionné au service du Roy et du public, qu'il est tout ce qu'il a dit scavoir.

SOIT MONTRÉ au Procureur général du Roy.

Fait en la Cour le 10 décembre 1774.

VU.

Je n'empêche pour le Roi Pierre-Simon-Benjamin Duvivier être reçu Tailleur général des Monoies, par commission, en prêtant par lui le serment en la manière acoutumée.

CRESSART.

RÉCEPTION du s^r Duvivier, commis pour graveur général des Monnoyes.

10 décembre 1774.

VU PAR LA COUR la requeste présentée par Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, Graveur des Médailles du Roy.....

La Cour a déclaré et déclare l'information bonne et valable.

En conséquence, ordonne que Pierre-Simon-Benjamin Duvivier sera reçu Tailleur Général des Monnoyes par Commissaire, et ce tant qu'il plaira à Sa Majesté...

[1] Cette signature paraît être celle d'un homme absolument illettré.

Et à l'instant ledit Duvivier, mandé en la Chambre, a été reçu et a prêté ledit serment.

Fait en la Cour des Monnoyes, le dixième jour de décembre mil sept cent soixante-quatorze.

CHOPPIN. D'ORIGNY.

(Archives nationales; Section judiciaire : Z[ib], page 592.)

XI. — État des Médailles et Jetons dont les coins, conservés au Musée monétaire de Paris, ont été gravés par Jean et Benjamin Duvivier [1].

NUMÉROS DU CATALOGUE	SUJETS DES MÉDAILLES		MODULES
—	RÈGNE DE LOUIS XIV		—
34.	Prise d'Ypres.	D.V.	41mm
45.	Levée du siège de Guise.	D.V.	41
50.	Majorité du Roi.	D.V.	41
160.	Révocation de la Chambre de justice.	D.V.	41
360.	Prise de Brisach.	D.V.	41
361.	Bataille de Spire.	D.V.	41
371.	Prise de Lérida.	D.V.	41
379.	Campagne de 1712.	D.V.	41
381.	Paix d'Utrecht.	D.V.	41
387.	Mort du Roi.	DU VIVIER F.	41
468.	Paix d'Utrecht.	DU VIVIER F.	59
469 *bis*.	Paix de Rastadt.	DU VIVIER F.	59
472.	Statue de Louis XIV à Lyon.	I. DU VIVIER.	72
497.	Buste de J. Clément, archevêque de Cologne.	I. DU VIVIER.	41
498.	*Id.* signé :	D.V.	41
	RÈGNE DE LOUIS XV		
1.	Buste de Louis XV, enfant.	DU VIVIER.	41mm
2.	Buste du Régent.	DU VIVIER.	41
6.	Espérances données par le Roi.	I.D.V.	41
7.	La Chambre de justice.	D.V.	41

[1] Cet état indique de quelle façon chaque coin a été signé, ce qui aidera à déterminer auquel des deux artistes doivent être attribués certains ouvrages exécutés à une époque où ils se livraient concurremment à l'exercice de leur art.

14.	Progrès du Roi.	D.V.	41
17.	Prise de Fontarabie.	D.V.	41
23.	L'Instruction du Roi.	D.V.	41
26.	Buste du Roi pour audience de l'ambassadeur de Turquie.	DU VIVIER F.	41
31.	Projet de mariage de Louis XV.	D.V.	41
32.	Congrès de Cambrai.	D.V.	41
35 A.	Sacre du Roi, face et revers.	DU VIVIER F.	72
37.	Même sujet.	D.V.	41
48.	Le Pont de Blois.	D.V.	41
50 F.	Buste du Roi pour le mariage.	I. DU VIVIER F.	72
50 B.	*Id.*	DU VIVIER.	41
50 C.	*Id.*	DU VIVIER.	32
51 A.	Buste de la Reine pour le mariage.	DU VIVIER.	41
51 R.	*Id.*	DU VIVIER.	32
53.	Le Roi gouvernant selon les maximes de Louis XIV, face et revers.	DU VIVIER F.	41
55.	Préliminaires de paix.	DU VIVIER F.	41
56.	Naissance de Madame, face et revers.	DU VIVIER F.	41
63.	Prise de Saint-Michel, buste signé :	I. DU VIVIER F.	41
68.	Le Pont de Compiègne. *Id.*	DU VIVIER.	54
78.	Bataille de Guastalla. *Id.*	DU VIVIER.	41
82.	Réunion de la Lorraine, buste du n° 78, revers signé :	J. DU VIVIER F.	41
83.	Paix avec l'Allemagne.	D.V.	41
84.	Pacification de Gènes.	D.V.	41
93.	Nouvelle audience de l'ambassadeur de Turquie, revers signé :	B. DU VIV.	41
99.	Maladie du Roi à Metz.	B. DU VIVIER fils.	41
114.	Buste du Roi pour la bataille de Rocoux, signé :	J. DU VIVIER F.	41
127.	Naissance du duc de Bourgogne.	B. DU VIV. F.	32
130.	Première pierre du portail de Saint-Eustache.	B. DU VIVIER F.	41
135.	Alliance avec Marie-Thérèse.	B. DU VIVIER F.	41
141.	Buste pour la paix avec l'Angleterre.	B. DU VIVIER F.	41
142 A.	Statue du Roi sur la place Louis XIV, face et revers.	B. DU VIVIER F.	72
142 B.	Même sujet, buste du n° 141, signé :	B. D. F.	41
147 A.	Fondation de l'École militaire (face et revers).	B. DU VIVIER F.	63

147 B.	Fondation de l'École militaire, buste n° 141, revers signé :	B. DU VIV.	
148 A.	Mariage du Dauphin (Louis XVI), buste du n° 141, revers signé :	DU V.	41
149.	Même sujet. Buste du Dauphin et de la Dauphine.	DU VIV.	41
151.	Le prince de Condé.	B. DU VIVIER.	41
154.	Mariage du comte d'Artois.	DU VIV.	41
155.	Le commerce de Marseille.	B. DU V.	41
156.	Mort de Louis XV.	B.D.V.	41
159.	Pierre le Grand à Paris.	DU VIVIER.	59
161.	Ordre de Saint-Michel de Bavière.	J. DU VIVIER F.	72
162.	Ministère du duc de Bourbon.	DU VIVIER F.	59
163 A.	Repas à l'Hôtel de Ville.	DU VIVIER.	72
163 B.	*Id.*	DU VIVIER.	54
174.	Statue de la place Louis XV.		
	Buste signé :	B. DU V.	72
	Revers signé :	B. DU VIVIER F.	72
175.	Statue de Louis XV à Reims.	B. DU VIVIER F.	54
176.	Cathédrale d'Orléans.	B. DU VIVIER.	63
186.	Prix d'histoire naturelle.	DU VIVIER F.	
196.	Prix de l'Académie de Marseille.	DU VIVIER F.	54
197.	*Id.* Face.	B. DU VIVIER 1766.	54
	Revers.	B. DU VIVIER.	
200.	Prix de l'Académie de la Rochelle.	B. DU VIVIER.	63
213.	De Launay.	DU VIVIER F.	41
214.	Le cardinal Dubois.	B. DU VIVIER F.	34
217 B.	Buste de Louis XV, enfant.	DU VIVIER.	34
219.	La princesse Trubetskoï.	Non signé.	45

RÈGNE DE LOUIS XVI

2.	Buste du Roi pour l'Académie et École de chirurgie (revers).	59
3 et 4.	Sacre de Louis XVI.	41
5.	*Id.* (face et revers).	34
8.	*Id.* Les six corps de marchands.	41
9.	Académie de Châlons.	54
10.	Washington, prince de Boston.	68
12.	Buste de Louis XVI. Revers : celui de Marie-Antoinette.	72
13.	Buste de Marie-Antoinette.	41

15.	Renouvellement de l'alliance avec les Suisses.	41
16.	Naissance de Madame.	41
20.	Bataille de Cowpens (Washington).	45
21.	*Id.* Howar.	45
22.	Naissance du Dauphin.	41
25.	Mariages de Bourgogne.	45
26.	Naissance du Dauphin. Les six corps de marchands.	63
27.	Fêtes à l'occasion de la naissance du Dauphin.	50
31-32.	Le canal du Centre.	72-50
33.	Paix avec l'Angleterre.	41
41.	Fondation de l'hospice Beaujon.	41
44.	Naissance du duc de Normandie.	41
45.	Voyage de Lapeyronie.	59
46.	A Joseph Chrétien.	41
47.	Canal de la Saône à l'Yonne.	54
50.	Académie de peinture et de sculpture.	32
56.	Au major Bouvard.	41
58.	Cônes de Cherbourg.	63
59.	Manufacture royale d'horlogerie.	54
62.	La ville de Poitiers à Boula de Nanteil.	54
63.	A J. Claude Bilon.	41
67.	Pont Louis XVI.	54
70.	A Jean Duvivier.	41
71 A.	Académie française.	59
72.	Prix d'Art et Industrie.	72
78.	La bonne mère. Fêtes des bonnes gens.	41
79.	La bonne fille. *Id.*	41
89.	Prix de sauvetage de la ville de Paris.	41
90.	Prix d'accouchement.	41

RÈGNE DE LOUIS XVI ET PÉRIODE CONSTITUTIONNELLE

1.	Murger.	41
2.	Généralité de Paris.	41
4.	Établissement de la Mairie de Paris (Buste du Roi).	54
5.	Lafayette.	41
6.	Assemblée des Électeurs de Paris.	45
7.	Necker, buste de profil.	41
8.	*Id.* de face.	41
9.	Abandon des priviléges (Buste du Roi).	63
10.	Arrivée du Roi à Paris.	54

23.	A. J. B. Revillon.	72
24 B.	Le 10 août.	41

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

1.	Nouvelle ère française.	41
12.	J. J. Barthélemy.	41
25.	Castorland.	32
35 A.	Traité de Campo-Formio.	57
46.	Exposition de l'Industrie.	56
47.	Prix de la Société de médecine de Paris.	52
64.	Conseil d'Etat.	42
88.	Paix de Lunéville.	57
107.	Courses du Champ de Mars.	63
111.	L'abbé de l'Épée.	41
136.	J. David Leroy.	41

NUMÉROS — JETONS RONDS

RÈGNE DE LOUIS XV

2.	Le Régent. 1716.	D.V.
12.	Marine. 1716.	D.V.
14.	Galères. 1716.	D.V.
29.	Jurés mesureurs et visiteurs de grains. 1716.	D.V.
33.	Doye, doyen de la Faculté de médecine. 1716.	D.V.
35.	Extraordinaire des guerres. 1717.	D.V.
90.	Revers pour jeton des Etats de Bourgogne. 1719.	D.V.
95.	Chambre aux deniers. 1720.	D.V.
97.	Bâtiments du Roi. 1720.	D.V.
101.	Extraordinaire des guerres. 1720.	D.V.
122.	Louis XV (Type des louis d'argent). 1720.	D.V.
124-214	Douté, doyen de la Faculté de médecine. 1720.	D.V.
271.	Bâtiments du Roi. 1724.	D.V.
271.	Bâtiments du Roi. 1726.	D.V.
277.	Clergé. Assemblée de 1726.	DU VIVIER.
305.	Bâtiments du Roi. 1728.	D.V.
309.	Buste de la Reine. S. d.	DU VIVIER F.
312.	Revers pour les États de Bourgogne. 1728.	D.V.
315.	Geoffroy, doyen de la Faculté de médecine. 1728.	DU VIVIER.
372.	Bâtiments du Roi. 1732.	D. VIV.
395.	*Id.* 1734.	D. V.IN.

400. Clergé. Assemblée de 1734. D.V.F.
416. *Id.* 1735. D.V.
430. Reneaume, doyen de la Faculté de médecine. 1736. DU VIVIER F.
464. Bourdelin, *id.* 1738. D.V.
515. Col de Vilars. *id.* 1741. DU VIVIER.
576. Fabrique des étoffes de soie, d'or et d'argent. 1745. DU VIVIER.
595. L'Épine, doyen de la Faculté de médecine. 1746. DU VIVIER F.
630. Martinincq, *id.* 1748. D.V.
676. Baron. *id.* 1751. D.V.
797. Prévôté de Pontcarré de Viarmes. 1758. I.D.V.
802. Artillerie et génie. S. d. B.D.V.
810. La ville de Paris. 1760. J. DU VIV.
818. Boyer, doyen de la Faculté de médecine. 1762. I. DU VIV.
823. Troisième prévôté de Pontcarré. 1763. I.D.V.
831. Procureurs des comptes. 1764. D.V.
840. Un fleuve avec la date MDCCLXVI et la légende : *Nomen sibi fecit eundo.* B.D.V.
871. Armes de Letheullier, doyen de la Faculté de médecine. 1770. B. DUV.
890. Extraordinaire des guerres. 1774. D.V.
996. Buste de Louis XV (âgé). S. d. B. DU VIV.
1305. 1° Buste de Marie-Thérèse d'Autriche, D.V.
Signé (et daté sur le coin) en dehors de la gravure : J. DU VIVIER F. 1750.
2° Même buste, DU VIVIER.
Signé et daté sur le coin, en dehors de la gravure : J DU VIVIER F. 1755.
(Deux types différents, le premier jeune, l'autre plus âgé.)
1320. Armoiries (?) supportées par deux anges. 1735. D.V.

RÈGNE DE LOUIS XVI

1-2. Canal de Briare. 1742. J. DU VIVIER.
Plusieurs bustes de Louis XV, d'âges différents depuis son avènement jusqu'à sa mort, les uns à col nu, les autres habillés ou drapés (74 coins).
7. Écoles royales de chirurgie. 1775. D.V.
9. *Id.* variantes. 1775. D.V.
10. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. S. d. DU VIVIER.
20. Extraordinaire des guerres. 1776. D. V.

41. Extraordinaire des guerres. 1778. D.V.
53. Académie royale de marine. 1778 DU.V.
63. L'Université. 1782. D.V.
107. Bourru, doyen de la Faculté de médecine. 1788. DU VIVIER.
108. Revers pour le Président. S. d. D.V.
139. Procureurs de la sénéchaussée de Bordeaux. S. d. D.V.
147. Apothicaires et épiciers de Rouen. S. d. D.V.
313. Buste de la reine Marie-Antoinette. DU VIV.
314. Buste de Monsieur, frère du Roi. DU VIVIER.
315. Buste de L. Stanislas Xavier, duc d'Anjou. DU VIV.
316. Buste de la comtesse de Provence. B. DU VIVIER.
318. *Id.* d'Artois. DU VIV.
320. Buste de Belleteste, doyen de la Faculté de médecine. B. DU VIVIER.
321. Buste d'Alleaume, *id.* B. DU VIVIER.
322. Buste de Lethieullier, *id.* B. DU VIVIER.
323. Buste de Le Vacher, *id.* B. DU VIVIER.
324. Buste de Bercher, *id.* B. DUVIV.
325. Buste de Jallin, *id.* DU VIV.
326. Buste d'Intervall, *id.* B. DU VIVIER.
327. Buste de Deressartz, *id.* B. DU VIV.
328. Buste de Pourfour, *id.* DU VIV.

Plusieurs bustes de Louis XVI, types habillés, drapés et à col nu, d'âges différents (25 coins).

NUMÉROS

JETONS A PANS

— RÈGNE DE LOUIS XV

169. Lefèvre d'Ormesson. 1768. B. DUVIV.
173. Maréchal duc de Richelieu. B. DUVIV. 1770.

Divers bustes de Louis XV, par Jean et Benjamin Duvivier (7 coins).

RÈGNE DE LOUIS XVI

223. Collège royal de Saintes. 1780. DU V.
225. Le cardinal de la Rochefoucaud. B. DUVIVIER F. 1780.
227. Le prince de Rohan. 1780. DU VIV.
264. Fabrique de Saint-Eustache. 1786. DU VIV.-1786.
266. Deuxième prévôté de Le Pelletier. 1786. D.V.
268. Agents de change. 1786. D.V.

274. Le chevalier Parent. 1788. DUV. D.D.
Sur le coin cette inscription gravée à la pointe : « Fait et donné par B. Duvivier à Mme Duchatelet, le 9 juillet 1787. »
276. Administration des eaux de Paris. 1788. DU V.
278. Troisième prévôté de Le Pelletier. 1788. DUVIVIER.
327. Armoiries inconnues. S. d. B. DUVIVIER.
Divers bustes de Louis XVI, à col nu et habillés ou drapés (26 coins).

NUMÉROS — JETONS RONDS A VIROLE

RÈGNE DE LOUIS XV

453. *Sedes supremo nomine digno.* 1722. D.V. (sur le coin).
460. Mariage pour la naissance du duc de Bourgogne. Sculpté sur le coin : J. DU VIVIER.

XII. — Etat civil de la famille Duvivier.

23 mai 1727, Saint-Germain l'Auxerrois [1].

Du vendredy 23e may 1727, fut baptisé Pierre-Louis-Isaac, fils de Jean Duvivier, graveur des médailles du Roy et de l'Académie R. de peinture et sculpture, et de Louise Vignon, son épouse, aux galleries du Louvre. Le parein Pierre Duvigny, architecte du Roy, la maraine Marie-Catherine Loir, épouse de Joseph Mouchet, marchand bourgeois de Paris. L'enfant est né du jour d'hier et ont signé.

5 novembre 1730, Saint-Germain l'Auxerrois.

Du dimanche cinquième novembre 1730, fut baptisé Pierre-Simon-Benjamin, fils de Jean Duvivier, graveur des médailles du Roy, et de Louise Vignon, son épouse, aux galleries du Louvre. Le parein Simon-Henry Thomassin, graveur du Roy, la maraine Louise-Françoise Duvivier, sœur de l'enfant, lequel est né ce jourd'hui, et ont signé.

31 août 1735, Saint-Germain l'Auxerrois.

Du mercredy trente-unième aoust 1735, fut baptisé Thomas-Germain-Joseph, fils de Jean Duvivier, graveur des médailles du Roy et de l'Acca-

[1] Tous ces actes, à l'exception de trois, sont inédits.

démie royale de peinture et sculpture, et de Dᵉ Louise Vignon, son épouse, aux Galleries du Louvre. Le parein sieur Thomas Germain, orfebvre ordinaire du Roy et de la Reine, la mareine Dᵉ Therese Wilmot, épouse du sʳ Jean Poullain, Consᵉʳ Directeur de la poste aux chevaux. L'enfant est né du jour d'hier et ont signé : La femme J. Poullain, J. Germain Duvivier, Dayde, prêtre.

17 avril 1736, Saint-Germain l'Auxerrois.

Thomas-Germain-Joseph Duvivier, peintre et graveur, âgé de trente ans passés, fils de deffunct Jean Duvivier, graveur des médailles du Roy et de l'Académie royalle de peinture et sculpture et Louise Vignon, aux galleries du Louvre, d'une part, et Marie-Jeanne-Suzanne Belleteste, âgée de vingt-six ans passés, fille de Deffunct Antoine Belleteste, capitaine de vaisseau, et de Jeanne Burget, rue de l'Arbre-Sec, d'autre part, tous les deux de la paroisse, ont été mariés en présence de la mère de la mariée, comme aussi en présence de Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, graveur de médailles du Roy et de l'Académie royalle de peinture et sculpture, aux galleries du Louvre, de cette paroisse, frère du marié; de Jacques-Nicolas Tardieu, graveur ordinaire du Roy en son Académie royale de peinture et sculpture rue du Plâtre, paroisse Saint-Severin, beau-frère du marié [1].

28 septembre 1752, Saint-Germain l'Auxerrois

Demoiselle Marie-Louise Vignon, âgée de cinquante-quatre ans ou environ, épouse du sieur Jean Duvivier, de l'Académie royale de peinture et sculpture, graveur des médailles du Roi, décédée hier à dix heures du soir, en son logement aux Galeries du Louvre, de cette paroisse, a été inhumée en cette église, en présence du sieur Jean-Louis-Isaac Duvivier, son fils, de sieur Jacques Tardieu, de l'Académie royale de peinture et sculpture, graveur du Roi, son gendre, et de sʳ Jean-François Vignon, ancien consul et marguillier en charge de cette église, frère de la défunte, lesquels ont signé avec nous. Signé : Pierre-Louis-Isaac Duvivier, Benjamin Duvivier, Joseph Duvivier, Vignon, Tardieu, Gogois, Rausnay, Curé.

1ᵉʳ janvier 1753, Saint-Germain l'Auxerrois.

Demoiselle Jeanne-Anne-Christine Duvivier, fille majeure de sieur Jean Duvivier, graveur des médailles du Roi, et de défunte dame Marie-Louise Vignon, ses père et mère, âgée de vingt-huit ans ou environ, décédée hier, à deux heures du matin, aux Galeries du Louvre, de cette paroisse, a été

[1] Reproduit par M. Herluison, dans son *Recueil des Actes concernant les artistes peintres, graveurs, architectes et sculpteurs*, extraits des registres de l'état civil détruits dans l'incendie de l'Hôtel de ville, le 24 mai 1871. Orléans, 1873, in-8°, p. 130.

inhumée en cette église, en présence des sieurs Jean-Pierre-Lambert Duvivier, inspecteur des Ponts-et-chaussées, et de Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, bourgeois de Paris, tous deux frères de la défunte, lesquels ont signé avec nous. Signé : Duvivier, J. P. L. Duvivier, Benjamin Duvivier, Joseph Duvivier, P. L. J. Duvivier, Rausnay, Curé.

21 janvier 1755, Saint-Merry.

Jean-Pierre-Lambert Duvivier, sous-inspecteur des Ponts-et-Chaussées, âgé d'environ vingt-neuf ans, décédé rue Geoffroy Langevin, de cette paroisse, le vingt-un janvier 1755, a été inhumé le lendemain dans la cave de cette église; en présence de s^r Jean Duvivier, graveur des médailles du Roi, de l'Académie royale de peinture et sculpture, galerie du Louvre, père, et de s^r Pierre-Louis-Isaac Duvivier, bijoutier, pont au Change, paroisse Saint-Jacques, son frère, lesquels ont signé à la minute.

15 février 1761, Hôtel-Dieu.

Nous, prêtres vicaires de l'Hôtel-Dieu de Paris, soussignés, certifions que Pierre-Louis-Isaac Duvivier, âgé de trente-sept ans, natif de Paris, paroisse de Saint-Germain l'Auxerrois, garçon, est entré malade audit Hôtel-Dieu, le douze de janvier 1761, où après avoir été assisté tant spirituellement que corporellement, y est décédé le quinze de février de la même année, comme il appert par les registres de la maison.

1er mai 1761, Saint-Germain l'Auxerrois.

« Le vendredy 1er mai 1761, sieur Jean Duvivier, graveur de médailles du Roy, âgé de soixante-quatorze ans, veuf de D^e Marie-Louise Vignon, décédé hier, à quatre heures du matin, aux galleries du Louvre, a été inhumé en cette église, en présence des s^rs Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, graveur des médailles de Sa Majesté, Thomas-Joseph Duvivier, peintre, ses fils, et Jacques Tardieu, de l'Académie royale de peinture et sculpture, et graveur du Roy, son gendre. »

(*Reproduit par M. Herluison.*)

13 mars 1773, Saint-Germain l'Auxerrois.

Du samedi treizième jour de mars 1773, fut baptisé Charles-Adrien-Benjamin, fils de Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, graveur des médailles du Roi et de son Académie de peinture et sculpture, et de Anne-Geneviève Le Roux, son épouse, aux Galleries du Louvre; le parein Charles-Antoine Bridan, sculpteur du Roi et de son Académie de peinture et sculpture, la mareine Marguerite-Charlotte-Sophie, fille de deff. Adrien Le Roux, caissier de la Monnoie des médailles. L'enfant est né d'aujourd'huy et ont signé.

7 janvier 1775, Saint-Germain l'Auxerrois.

Du samedi septième jour de janvier 1775, fut baptisée Agathe-Sophie, fille de Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, graveur général des Monnoies de France et des médailles du Roi et de l'Académie de peinture et sculpture; contrôleur triennal du payeur des gages du Grand Conseil et d'Anne-Geneviève Le Roux, son épouse, aux galleries du Louvre; le parein Jean-Jacques La Grenée, peintre du Roi et de son Académie de peinture et sculpture; la mareine Marguerite-Charlotte-Sophie, fille de feu François-Adrien Le Roux, caissier de la Monnoie des médailles. L'enfant est né d'aujourd'hui, et ont signé à la minute.

7 juin 1775, Saint-Germain l'Auxerrois.

Du mercredi sept juin 1775, fut baptisé Pierre-Joseph, fils de Thomas-Germain-Joseph Duvivier, bourgeois de Paris, et de Marie-Jeanne-Susanne Belleteste, rue Thibautodé. Le parrain Pierre François-Charles, bourgeois de Paris, la marraine Marie Claude Belleval, femme de Edouard Philippe Guibert, Me pâtissier. L'enfant est né d'aujourd'hui et ont signé.

10 juillet 1791, Saint-Séverin.

« Jacques-Nicolas Tardieu, graveur de l'Académie royale de peinture et sculpture, veuf de Louise-Françoise Duvivier, en premières noces, et d'Élisabeth-Claire Tournay, en secondes noces, âgé de soixante-onze ans, décédé hier, rue du Plâtre, en cette paroisse; a été inhumé dans le cimetière de cette église... »

(*Reproduit par M. Tardieu.*)

5 avril 1814, onzième mairie de Paris.

Du cinq avril 1814, à midi, acte de décès de Thomas-Germain-Joseph Duvivier, décédé hier à six heures du soir, à Paris rue Saint-Jean de Beauvais, n° 6, quartier Saint-Jacques, âgé de soixante dix-huit ans et huit mois, artiste peintre, né à Paris, y demeurant, comme dessus, veuf de Marie-Jeanne-Suzanne Belleteste.

Sur la déclaration de Benjamin-Germain Duvivier, âgé de quarante-sept ans, bijoutier, demeurant même maison que le défunt, et de Pierre-Joseph Duvivier, âgé de trente-neuf ans, ingénieur, demeurant rue du Dragon n° 13, quartier de la Monnaye, tous deux fils du défunt.

Constaté par nous... Et ont lesdits témoins signé.

11 juillet 1819, première mairie de Paris.

Acte de décès de Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, décédé ledit jour, à quatre heures du matin, rue des Champs-Élysées et quartier n° 3, ancien

graveur général des Monnaies, membre de l'Institut, âgé de quatre-vingt-neuf ans, né à Paris, marié à Anne-Geneviève Leroux.

Constaté par nous, Henry-Michel Saulnier, adjoint au maire du premier arrondissement de Paris, sur la déclaration à nous faite par les sieurs Jean-Baptiste Lagrenée, peintre, âgé de quarante un ans, demeurant susdite rue et n°, neveu du défunt, Charles Petitjean, homme de confiance, âgé de soixante ans, aussi même demeure, lesquels ont signé avec nous, après lecture faite.

Billet mortuaire de Benjamin Duvivier.

M. — Vous êtes prié d'assister aux convoi, service et enterrement de M. Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, ancien graveur général des Monnaies, membre de l'Institut royal de France, décédé en sa maison, rue des Champs-Élysées, n° 3, le Dimanche 11 juillet 1819, qui se feront lundi 12, à onze heures du matin, en l'église de la Magdeleine, sa paroisse.

De profundis.

De la part de Madame Duvivier sa veuve; de Messieurs et Mesdames Duvivier, de Monsieur Tardieu, ses neveux et nièces; de Messieurs et Mademoiselle Duvivier, ses petits-neveux et petite-nièce; de Monsieur et Madame Lagrenée, de Mademoiselle Leroux, ses beau-frère et belles-sœurs; de Monsieur et Madame Lagrenée jeune, ses neveu et nièce; de Mademoiselle Lagrenée, sa petite-nièce.

30 mai 1874, mairie du 17e arrondissement de Paris.

Du trente mai mil huit cent soixante-quatorze, à trois heures trois quarts, acte de décès constaté suivant la loi, de Adolphe-Saint-Vincent Duvivier, âgé de soixante-douze ans, comptable, né à Paris, décédé ce matin à quatre heures, au domicile conjugal, rue Legendre, 91, époux de Blanche-Marie-Louise Baudesson de Richebourg, soixante-deux ans, sans profession; fils (sans renseignements). Témoins : Léon-Auguste-Édouard Duvivier, vingt-trois ans, employé à Rouen (Seine-Inférieure), fils, et Jules-Constant Destrez, quarante-trois ans, statuaire, rue Legendre 75, gendre, qui ont signé avec nous, officier de l'État civil du dix-septième arrondissement de Paris, après lecture.

Duvivier, Destrez. Gillet.

XIII. — Généalogie de la Famille Duvivier.

JEAN DUVIVIER

Né à Liége le 7 février 1687, mort à Paris le 30 avril 1761. (V. à l'état civil.)
Époux de demoiselle Marie-Louise Vignon,
Née en 1698, morte à Paris le 27 septembre 1752. (V. à l'état civil.)

De ce mariage naquirent les dix-sept enfants qui suivent :

1. — Paul-Eugène-Louis Duvivier, mort à vingt ans.
2. — Auguste Duvivier, mort en bas âge.
3. — Pierre-Simon-Benjamin Duvivier, né à Paris le 5 novembre 1730, mort à Paris en 1819 (V. à l'état civil), dont la descendance sera reprise sous le n° I.
4. — Élisabeth Duvivier, morte en bas âge.
5. — Jean-Pierre-Lambert Duvivier, ingénieur, puis sous-inspecteur des ponts et chaussées, né en 1724, mort célibataire à Paris le 21 janvier 1755. (V. à l'état civil.)
6. — Gertrude Duvivier, morte en bas âge.
7. — Pierre-Louis-Isaac Duvivier, né à Paris le 22 mai 1727, bijoutier au Pont-au-Change, mort célibataire à l'Hôtel-Dieu de Paris le 15 février 1761. (V. à l'état civil.)
8. — Vincent Duvivier, mort en bas âge.
9. — Thomas-Germain-Joseph Duvivier, peintre et graveur, né à Paris le 30 août 1735, mort à Paris le 2 mars 1814, époux de demoiselle Marie-Jeanne-Suzanne Belleteste (V. à l'état civil), et dont la descendance sera reprise sous le n° II.
10. — Claude-François Duvivier, mort en bas âge.
11. — Maurice Duvivier, graveur, mort célibataire en 1748.
12. — Augustine Duvivier, morte en bas âge.
13. — Jeanne-Anne-Christine Duvivier, née en 1725, morte célibataire à Paris le 31 décembre 1752. (V. à l'état civil.)
14. — Félicie Duvivier, morte en bas âge.
15. — Jeanne-Louise-Françoise Duvivier, épouse de Tardieu, graveur, dont la descendance sera reprise sous le n° III.
16. — Thérèse Duvivier, morte en bas âge.
17. — Julie Duvivier, religieuse hospitalière, morte en 1744.

I. — Pierre-Simon-Benjamin Duvivier,

Bourgeois de Paris, graveur général des Monnaies, membre de l'In-

stitut, né à Paris le 5 novembre 1730, mort à Paris le 11 juillet 1819. Époux de Anne-Geneviève Le Roux († 1830).

1. — Sophie-Élise Duvivier, morte en nourrice.
2. — Adèle Duvivier, morte en nourrice.
3. — Charles-Adrien-Benjamin Duvivier, né à Paris le 13 mars 1773, mort le 13 novembre 1797. (V. à l'état civil.)
4. — Agathe-Sophie Duvivier, née à Paris le 7 janvier 1775, morte le 6 décembre 1797.

II. — Thomas-Germain-Joseph Duvivier,
Bourgeois de Paris, peintre et graveur, né à Paris le 30 août 1735, mort à Paris le 4 avril 1814.
Marié le 17 avril 1736 à demoiselle Marie-Jeanne-Suzanne Belleteste, morte le 13 février 1814. (V. à l'état civil.)

1. — Louis-Auguste Duvivier, mort en bas âge.
2. — Pierre-Joseph Duvivier, né à Paris le 7 juin 1775 (V. à l'état civil), ingénieur, époux en 1800 de demoiselle Agathe-Charlotte-Sophie Gingembre, mort à Versailles le 26 mars 1844, dont la descendance est reprise à la lettre *A*.
3. — Claude Duvivier, mort en bas âge.
4. — Sophie-Charlotte Duvivier, morte en bas âge.
5. — Jules Duvivier, mort en bas âge.
6. — Benjamin-Germain Duvivier, né à Paris en 1757, orfèvre, époux de demoiselle Desbans, dont la descendance est reprise ci-après à la lettre *B*.
7. — Alfred Duvivier, mort en bas âge.

III. — Jeanne-Louise-Françoise Duvivier,
Épouse en premières noces de Jacques-Nicolas Tardieu, graveur, connue dans les arts sous le nom de Louise, née à Paris, morte dans cette ville le 6 avril 1762.

1. — N... Tardieu, mort en 1820.
2. — Saint-Edme Tardieu, mort en 1790.

A. — Pierre-Joseph Duvivier, ingénieur,
né à Paris en 1736, mort à Versailles en 1844.

1. — Benjamin-Joseph Duvivier, né le 29 septembre 1801, mort en 1802.

2. — Adolphe-Saint-Vincent Duvivier, né le 22 janvier 1803, marié le 22 janvier 1834 à Blanche-Marie-Louise Baudesson de Richebourg, mort à Paris le 30 mai 1874, dont la descendance est reprise au n° I.
3. — Charles Duvivier, né le 2 juin 1804, mort en 1807.
4. — Louis-Amédée Duvivier, né le 3 octobre 1808, marié le 4 avril 1837 à demoiselle Alexandrine Lecourt de Billot, décédé à Croissy le 2 juillet 1873, inhumé le 4, à Bouafle, près Meulan, et dont la descendance est reprise ci-après, sous le n° II.

B. — Benjamin-Germain Duvivier, orfèvre, époux de demoiselle Desbans.

1. — Charles-Benjamin Duvivier, médecin, né le 2 novembre 1802, mort le 11 mars 1864, époux le 19 février 1829 de demoiselle Anne-Marie Bonneau, mort le 17 février 1868, dont la descendance est reprise ci-après sous le n° III.
2. — Joséphine Duvivier, née le 25 mars 1783, mariée le 20 septembre 1831 à Jobert (décédé en avril 1833 du choléra), et en secondes noces à ... Liotard, sculpteur, morte des suites de couche le 4 mai 1842[1].
3. — Dix autres enfants, tous morts en bas âge.

I. — Adolphe-Saint-Vincent Duvivier, né en 1803, mort en 1874, époux de demoiselle Baudesson.

1. — Delphine-Caroline Duvivier, né le 9 mars 1841, baptisée le 10, à l'église Bonne-Nouvelle, sous le prénom de Claire, fit sa première communion à Saint-Cloud en 1852.
2. — Auguste-Charles Duvivier, né à Paris le 1er septembre 1836, mort à Antony, près Paris, chez Mme Guyot, sa nourrice, le 10 du même mois.
3. — Joseph-Adolphe Duvivier, né le 22 octobre 1834, mort à Batignolles-Monceaux, chez madame Vermillier, sa nourrice, le 4 février 1836.
4. — N... Duvivier, né le 16 juillet 1835.
5. — Marie-Augusta-Alexandrine Duvivier, née à Paris le 3 novembre 1838, baptisé le 10 à Saint-Germain des Prés, nourrie par sa mère, mariée à la mairie du VIe arrondissement le 8 juillet

[1] A la mort de sa femme, M. Liotard se retira à Aubagnes (Bouches-du-Rhône), où il se remaria, et où il est mort après 1870.

1861 à Jules-Constant Destreez, statuaire (vivante); et dont la descendance est reprise ci-après sous la lettre *A*.

6. — Marie-Pauline Duvivier, née le 5 septembre 1843 (IIIe arrondissement), baptisée à Courbevoie en 1844, décédée à Paris, rue d'Antin, le 23 mars 1845.

7. — Auguste-Léon-Édouard Duvivier, né le 6 avril 1851, baptisé aux Petits-Pères le 24 avril 1851. (Vivant; attaché au syndicat des agents de change.)

II. — Louis-Amédée Duvivier,
né en 1808, mort en 1873, époux de demoiselle Lecourt de Billot.

1. — Almedine-Virginie, née le 7 avril 1831, morte jeune.

III. — Charles-Benjamin Duvivier,
né en 1802, mort en 1864, époux de demoiselle Bonneau.

1. — Charles-Germain Duvivier, né le 2 février 1830.
2. — Pierre-Marie-Paul Duvivier, né le 29 juin 1831.
3. — Joséphine Duvivier, née le 23 mai 1833.
4. — Paul-Charles Duvivier, né le 29 août 1835.
5. — Marie Duvivier, née en 1836, morte en 1857.
6. — Fanny Duvivier, née le 19 février 1839, morte le 15 mars 1845.
7. — Sophie Duvivier, née en 1842, mariée à Joseph Callou. Vivante (sans enfants).
8. — Caroline Duvivier, née en 1844. Vivante.
9. — Charles Duvivier, né le 4 juin 1845, marié en 1879 à demoiselle Yrka-Weidenbach. Vivant, sans enfants.
10. — Adolphe Duvivier, né en 1847, mort en 1854.
11. — Thérèse Duvivier, née en 1849, religieuse. Vivante.

A. — Marie-Augusta-Alexandrine Duvivier,
épouse Jules-Constant Destreez (vivant).

1. — Louis-Félix-Gaston Destreez, né à Paris le 30 juin 1862, baptisé à Saint-Germain des Près, mort à Paris, célibataire, le 22 septembre 1887.
2. — Marie-Élisabeth Destreez, née le 27 septembre 1864 aux Batignolles, morte à Saint-Cloud le 24 avril 1867.
3. — Lucie-Caroline-Augustine Destreez, née à Paris le 1er juillet 1868, morte célibataire en cette ville le 9 avril 1887.
4. — Alphonse Destreez, né le 22 décembre 1875, mort le 13 mars 1876.

VIII

NOTE RELATIVE
A JEAN JOUVENET ET A SES FILLES

Jean Jouvenet, le plus célèbre représentant de cette famille de peintres et sculpteurs, nombreuse et distinguée, venue au seizième siècle d'Italie en Normandie, est né à Rouen, rue aux Juifs, paroisse Saint-Lô, et a été baptisé le 1er mai 1644. Il était le second enfant de Laurent Jouvenet, peintre sculpteur, et de Catherine de Leuze, — qui devaient en avoir quinze de 1642 à 1670, — et il eut pour parrain son oncle paternel Jean, également peintre sculpteur, pour marraine Catherine Cauvet.

C'est dans ce sens qu'il convient de rectifier la plupart des notices biographiques consacrées à sa mémoire.

En 1836, un magistrat de Louviers, M. J. Houël, le démontrait dans une étude envoyée à un concours de l'Académie de Rouen et autographiée par extrait, la même année, avec un petit tableau généalogique; ce qui n'a pas empêché les auteurs de plusieurs biographies publiées depuis (la *Biographie* Didot, par exemple) de faire naître Jean Jouvenet en 1647 et de le dire fils de Jean, qui était en réalité son oncle et son parrain.

M. Houël s'était d'ailleurs borné à des recherches toutes locales, dans les registres paroissiaux de Rouen, dans des actes notariés, dans les titres de propriétés de la maison natale de l'artiste. Il avoue la pénurie des renseignements purement biographiques, et tout en faisant connaître que Jouvenet est mort à Paris, à soixante-treize ans, le 5 avril 1717, peintre ordinaire du Roi, ancien directeur et recteur perpétuel de l'Académie de peinture et sculpture, il ajoute qu' « on n'a pu savoir l'époque de son mariage ni le nom « de sa femme; seulement on s'est assuré qu'il a eu deux filles, « dont une seule a été mariée et paraît n'avoir pas eu de posté- « rité ». Le tableau généalogique joint à la notice autographiée nous montre que l'auteur ignorait même les prénoms des deux filles dont il était parvenu à constater l'existence, bien qu'il sût

que l'une d'elles avait épousé Bernard-Claude Lordelot, avocat au Parlement de Paris.

Depuis cinquante ans on a comblé bien des lacunes; le *Dictionnaire critique* de Jal surtout a apporté de plus amples renseignements. Il nous apprend que Jean Jouvenet s'est marié à Paris, paroisse Saint-Germain l'Auxerrois, le 20 janvier 1675, étant déjà peintre de l'Académie royale; qu'il habitait la paroisse Saint-Barthélemy et épousait Marie Baronneau, fille d'un horloger de la Reine; l'acte de mariage le dit formellement fils de « Laurens Jouvenet et de Catherine de Leuze ».

De même on a la preuve que, si la postérité directe du peintre a pu s'éteindre assez promptement, on est loin des seules filles, au nombre de deux, entrevues par M. Houël. Jal a relevé dans les anciens registres des paroisses de Paris, de 1675 à 1693, le baptême des enfants de Jouvenet et de Marie Baronneau, au nombre de quatorze, dont cinq fils; encore n'est-il pas bien sûr d'en avoir la liste complète. La plupart, à la vérité, n'ont pas vécu longtemps. Si les fils avaient atteint l'âge d'homme, quelqu'un d'entre eux eût suivi la carrière des arts, celle de toute la famille; aucun n'a laissé le moindre souvenir, la moindre trace. A la mort de Jean Jouvenet, arrivée en 1717, à son logement du collège des Quatre-Nations, quai Malaquais, l'aîné de ses fils eût eu trente-sept ans, les plus jeunes — deux jumeaux — vingt-quatre ans; mais ils n'étaient plus, et depuis longtemps sans doute. L'acte d'inhumation ne relate la présence que du gendre et d'un frère du défunt, Bernard Lordelot et François Jouvenet, peintre du Roi.

Il paraît certain que, dès 1712, il ne restait que quatre filles, dont trois devaient demeurer célibataires; c'est Marie-Anne, baptisée à Saint-Sulpice le 18 juin 1681; Marie-Madeleine, baptisée le 17 juillet 1682; Élisabeth-Anne (Mme Lordelot), née le 16 avril 1684, et Catherine, née le 13 octobre 1685.

On sait, — et M. Gallet (de Versailles) nous le redisait ici même il y a quelques années, — que J. Jouvenet prenait autour de lui ses modèles, que ses filles Marie-Anne, Catherine et d'autres parmi celles qu'il perdit jeunes, reparaissent dans bon nombre de ses toiles, types intéressants et portraits de famille qui donnent un cachet particulier à ses compositions.

Les quatre filles survivantes du peintre, le hasard nous les a fait

retrouver, en même temps que la présence du père, dans un village de la Brie, à Combs-la-Ville (Seine-et-Marne), au commencement du dix-huitième siècle; et c'est là, croyons-nous, un renseignement nouveau pour l'histoire de cette famille.

Déjà, un peu plus tôt, Jouvenet était venu dans une autre localité du voisinage, chez Jean de La Chapelle, seigneur de la baronnie de Seine-Port et Sainte-Assise à partir de 1698. La Chapelle, futur membre de l'Académie française, était secrétaire des commandements du prince de Conti, neveu du grand Condé; c'est avec lui que l'artiste traitait pour les ouvrages à exécuter au compte du prince. Le marché du 2 mai 1687, relatif à l'ornementation d'un plafond, moyennant 3,500 livres, est passé avec La Chapelle; c'est ce dernier qui fait payer, le 29 mai 1689, à Jouvenet, 400 livres pour avoir copié le portrait de Conti et celui de feu la princesse, par Mignard. Enfin, le 1er mai 1699, Jouvenet signe à Sainte-Assise, chez La Chapelle, l'engagement de décorer un grand salon ovale, — toujours chez Conti, sans doute. Les autographes du peintre sont fort rares, et les pièces signées qu'on a vu passer en vente publique réunissent presque toutes son nom à celui de Jean de La Chapelle.

Une douzaine d'années plus tard, quand nous constatons la présence de Jean Jouvenet à Combs-la-Ville, il vient alors chez le curé de la paroisse, Claude-Henri Leclerc, frère du contrôleur général de la maison de ce prince de Conti, dont il avait été le peintre favori et qui lui servait une rente de 400 livres depuis 1689. C'est dans cette localité de Combs-la-Ville, par les soins du curé Leclerc, qu'en 1712 fut célébré le mariage de sa fille Élisabeth avec l'avocat Lordelot, âgé de trente-cinq ans, — dont le père possédait là une des charmantes maisons de campagne d'où la vue s'étend sur la vallée de l'Yères.

Voici d'ailleurs le texte de l'acte inscrit sur les registres paroissiaux :

« Le mercredy neufviesme jour du mois de novembre de l'année mil sept cens douze, après la publication des trois bans, tant dans l'église paroissialle de St-Nicolas du Chardonnet qu'en celle de St-Sulpice de Paris, comme appert par les certificats qu'en ont donné messieurs les curé et vicaire desdittes paroisses en datte des quatriesme et cinquiesme du présent mois et an que dessus, ainsy signé Berson, pbtre sous-vicaire, et de La Chetardie, curé de St-Sul-

pice, lequel Sr curé de St-Sulpice nous a donné son consentement pour célébrer et donner la bénédiction nuptialle aux parties soussignez, comme appert par le susdit certificat; et après les fiancailles faittes en cette église, y ont étez espousez et y ont receus la bénédiction nuptialle par nous, pbtre curé soussigné, Me Bernard-Claude Lordelot, advocat en parlement, âgé de trente-cinq ans, fils de Me Benigne Lordelot, aussy advocat en parlement, et de dame Agnès Montallot, ses père et mère, demeurant à Paris, rue des Bernardins, paroisse St-Nicolas du Chardonnet, d'une part; — et damoiselle Élizabeth-Anne Jouvenet, âgée de vingt-cinq ans ou environ, fille de Me Jean Jouvenet, peintre ordinaire du roy, ancien directeur et recteur de l'accadémie Royalle de pinture et sculpture, et de deffte dame Marie Baronneau, ses père et mère, demeurant à Paris, quai Mallaquais, proche le collège des Quatre-Nations, paroisse St-Sulpice, d'autre part. Ledit sr Lordelot assistez de ses susdits père et mère, de présent dans leur maison de cette paroisse[1] [et de dame Marie Angélique Montallot, sa tante, veufve de Me Jacques de Laistre, advocat en parlement, demte cul-sacq Guyménéz, paroisse St-Paul, et de Marie Leclerc, sœur de M. le curé]; et de Me Begnie (Bénigne) Guy Lordelot, aussy advocat en parlement, demt à Paris, rue du Cimetière, paroisse St-André des Arts. Laditte damoiselle Jouvenet assistez du susdit sieur Jouvenet, son père, de présent en la maison presbitéralle dudit lieu, et de Mre Louis Guillot de Fontaine, curé de St-Sulpice de Varennes et de Gercy, et de Mlles Marie-Anne, Marie-Magdelaine et Catherine Jouvenet, ses sœurs, et de Mlles Marie-Françoise et Agnès Lordelot, et de plusieurs autres parents et amis qui ont signé avec nous.

« *Signé :* Leclerc, curé de Combs-la-Ville, B. C. Lordelot, Élisabeth Anne Jouvenet, A. Lordelot, Agnès Montallot, Lordelot, M. A. Montallot, M. S. Lordelot, Jouvenet, M. A. Jouvenet, M. M. Jouvenet, C. Jouvenet, Vaubelin, Marie Leclerc, Guillotte de Fontaine, curé de Varenne et Gercy, Gondet, Me d'écolle. »

Bénigne Lordelot père perdit sa femme à Combs-la-Ville en 1719[2]; lui-même mourut à Paris l'année suivante, laissant ses

[1] Ce qui est placé entre crochets se trouve en renvoi sur le registre.

[2] Cette dame, âgée de soixante-huit ans, a été inhumée à Paris, en l'église des Enfants trouvés du faubourg Saint-Antoine, le 26 août 1719.

biens au mari d'Élisabeth Jouvenet. Vers 1738, celle-ci, devenue veuve à son tour, sans enfants, conserva sa maison de campagne.

Nous avons dit que les trois autres filles du peintre sont restées célibataires; elles habitaient chez leur sœur, tantôt à Paris, rue des Maçons, paroisse Saint-Séverin, tantôt et le plus souvent à Combs-la-Ville, où elles finirent leurs jours toutes trois, et furent enterrées dans la nef de l'église en 1740, 1746 et 1756.

Pour deux d'entre elles, les actes d'inhumation constatent la présence et portent la signature de leur cousin germain Jean Restout, fils de Jean Restout (de Caen) et de Madeleine Jouvenet, — encore des artistes de talent.

Nous ne saurions mieux faire que de transcrire ces trois actes, relevés à Combs-la-Ville :

I

« Le samedy vint deux octobre mil sept cent quarante, par nous curé soussigné, a été inhumée dans la nef de cette église Marie-Anne Jouvenet, fille majeure de défunt Jean Jouvenet, peintre ordinaire du Roy et directeur de l'académie Royalle, et de défunte Marie-Magdelaine Baronot, morte dans cette paroisse du jour précédent, âgée d'environ cinquante-cinq ans[1], chés dame Élizabeth Jouvennet, sa sœur, veuve de défunt Me Claude-Bernard Lordelot, avocat en parlement; en présence de messire Louis Jollin, curé de Mandre; de Jean Restout, son cousin, peintre ordinaire du Roy, professeur de son académie royale, de la paroisse St-Germain l'Auxerrois à Paris, dans le cloître St-Nicolas du Louvre, rue Fromenteau; de Messire Jean-Baptiste O'Brien, vicaire de cette paroisse, et de messire Louis-Anne de Vallans, écuyer, chevalier de l'ordre royal et militaire de St-Louis, capitaine au régiment royal la Marine, de cette paroisse, qui ont signé avec nous.

« *Signé :* L. Jollin, J. B. O'Brien, vic., Vallans, Restout et Valladier, curé. »

II

« Le mercredy vint six octobre mil sept cent quarante-six, par nous curé soussigné, a été inhumé dans la nef de cette église,

[1] Elle avait en réalité cinquante-neuf ans.

damoiselle Marie-Magdelaine Jouvennet, morte du jour précédant en cette paroisse, âgée d'environ soixante ans[1], chez dame Anne-Élizabeth Jouvennet, sa sœur, veuve de défunt Me Claude-Bernard Lordelot, avocat en parlement, fille de défunt M. Jean Jouvennet, peintre ordinaire du Roy et directeur de l'accadémie Royalle, et de défunte dame Marie-Magdelaine Baronon, son épouse; en présence de M. Jean Restout, son cousin, peintre ordinaire du Roy, adjoint recteur de l'accadémie Royalle de peinture, de la paroisse St-Germain l'Auxerrois, à Paris, dans le cloître de St-Nicolas du Louvre, rue Fromenteau; de Robert Baland, notre maître d'école, et de Claude-Charles Viret, vigneron, de cette paroisse, qui ont signé avec nous.

« *Signé :* Restout, Viret, Baland et Valladier, curé. »

III

« Le mardy vingt-trois novembre mil sept cent cinquante-six, par nous curé soussigné, a été inhumée dans la nef de cette église demoiselle Catherine Jouvennet, fille de défunt sieur Jean Jouvennet, peintre ordinaire du Roy et directeur de l'accadémie Royalle, et de défunte dame Marie-Magdelaine Baronot, ses père et mère, morte d'avant-hier en cette paroisse, âgée d'environ soixante-cinq ans[2], chez dame Anne-Élizabeth Jouvenet, sa sœur, veuve de défunt Me Claude-Bernard Lordelot, avocat en parlement; en présence de messires Louis-Anne de Vallans, escuyer, chevalier de St-Louis, Antoine-Robert de Fremont de Gressy, escuyer, chevalier de St-Louis, et autres amis qui ont signé avec nous.

« *Signé :* de Fremont de Gressy, Vallans, de Vallans, chevr de Masclary, et Valladier, curé. »

Mme Lordelot, alors âgée de plus de soixante-douze ans, a dû mourir à Paris. On ne rencontre plus son nom dans les actes paroissiaux de Combs-la-Ville après 1756, et son décès n'y figure pas davantage.

Jean Restout, neveu et élève favori de Jouvenet, qui recueillit en grande partie l'héritage de sa cousine germaine, a-t-il possédé la maison de campagne? Il l'aurait eue pendant peu de temps, étant mort le

[1] Elle avait soixante-quatre ans.
[2] Elle avait soixante et onze ans.

1er janvier 1768[1]. Mais il laissait un fils de Marie-Anne Hallé, — un peintre et académicien, lui aussi, — Jean-Bernard Restout, qui n'est pas cité dans le terrier de la seigneurie de Combs-la-Ville dressé en 1783-1784; par contre, il avait des biens sur un autre point de la Brie et achetait, le 13 avril 1779, la ferme de Bois-Elluis, à Dagny (aujourd'hui canton de La Ferté-Gaucher), moyennant 30,000 livres[2].

En retrouvant la trace de Jouvenet dans une localité briarde, où il avait été l'hôte et l'ami du curé, où l'une de ses filles était propriétaire foncière, où trois autres de ses filles ont été inhumées dans l'église, j'avais pensé un instant que cette église de village pouvait bien avoir été gratifiée de quelque toile du maître, restée là ignorée comme l'étaient jusqu'ici les particularités que j'ai tenu à signaler. Mais la vieille église de Combs-la-Ville n'a pas cette bonne fortune; elle ne possède aucune œuvre d'art.

Et pourtant, les registres paroissiaux attestent qu'en 1719, — après la mort de Jouvenet et du curé Leclerc[3], — Jean de Guernes, successeur de ce dernier, a fait faire pour la chapelle de la Vierge un tableau qui a coûté à Paris 80 livres, avec son cadre doré. L'inventaire dressé le 2 frimaire an III mentionne encore la présence de « deux grands cadres dans les deux bas-côtés, portant les tableaux des chapelles ». Qui nous dira maintenant ce qu'étaient ces tableaux, ou au moins l'un d'eux, puisque l'autre avait été acheté à Paris en 1719? Qui sait si Jouvenet, si ses filles, n'avaient pas laissé là un souvenir?

Ma communication se réduit donc à quatre actes d'état civil, à de modestes détails biographiques qui viennent s'ajouter comme une nouveauté, il est vrai, à ceux qu'on possède déjà. C'est peu; mais lorsqu'il s'agit d'artistes de cette valeur, les menus détails ne sont pas à dédaigner.

Th. Lhuillier,

Correspondant du Ministère pour les travaux historiques et pour les Beaux-Arts, à Melun.

---

[1] Il était né à Rouen, le 26 mars 1692, dans la même maison que Jean Jouvenet.

[2] Archives de Seine-et-Marne, Lettres de ratification. — Bernard Restout est mort en 1797, après avoir fait partie de la municipalité de Paris au 10 août et subi un emprisonnement à la chute des Girondins.

[3] Claude-Henri Leclerc était mort à cinquante-neuf ans, le 6 janvier 1718.

IX

PIERRE PUGET

D'APRÈS DES LETTRES INÉDITES DE COLBERT.

De tous les travaux écrits sur Puget et son œuvre, l'ouvrage de M. Léon Lagrange, intitulé : « *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux* », est considéré, sans contredit, comme le plus intéressant, le plus complet, le plus fouillé, en un mot le meilleur. Après cet auteur, il semblait difficile de donner quelques détails nouveaux sur un plan, un tableau, un groupe de sculpture, une décoration de ce grand artiste, ou d'éclaircir un point quelconque de sa vie.

Or, à la suite de longues recherches, faites dans les Archives du ministère de la marine, nous avons eu la bonne fortune de trouver plusieurs lettres inédites de Colbert qui, tout en étant contrôleur des finances, contrôleur des travaux publics, secrétaire d'État à la marine, était aussi surintendant des Beaux-Arts.

Ces lettres, adressées à M. Matharel, intendant de la marine à Toulon, et à Pierre Puget, ont une réelle importance et ont pu nous servir à rectifier plusieurs erreurs, ou tout au moins certaines exagérations avancées, avec trop d'ardeur peut-être, par l'écrivain méridional, car M. Léon Lagrange, comme Puget, est né à Marseille. Il y a tout lieu de penser, en effet, au sujet de mesures et de décisions prises dans certaines circonstances, que loin d'obéir aux raisons données par M. Lagrange, Colbert a dû céder à des considérations et à des préoccupations d'un ordre plus élevé, comme on le verra plus loin.

Puget a-t-il été victime de Colbert?

A-t-il été persécuté, comme l'a insinué trop gratuitement M. Léon Lagrange?

Nous ne le pensons pas, et nous allons le prouver avec pièces à l'appui.

On sait qu'au commencement du dix-septième siècle, les parties

extérieures des navires étaient surchargées d'ornements et de sculptures sur bois, aussi lourdes que massives.

Après avoir appris tout jeune la sculpture sur bois, Puget était entré en 1636, à l'âge de quatorze ans, dans l'atelier d'un constructeur de galères marseillais, nommé Roman, qui lui fait exécuter toutes les pièces de ce genre d'ornementation. Il y reste près de trois ans. A dix-sept ans, il part pour l'Italie, où, pendant un séjour de quatre ans, il fait de la peinture. Revenu à Marseille en 1643, il y reprend non seulement son premier métier de sculpteur en bois pour les navires, mais il perfectionne et exécute le premier ces poupes colossales, ornées d'un double rang de galeries saillantes et de figures en bas-relief et en ronde bosse qu'on imite partout pour les vaisseaux de haut bord et dont on peut voir encore les riches modèles au Musée naval du Louvre. Certains vaisseaux avaient, à la poupe, un grand nombre de figures [1].

En 1668, Colbert rappelle Puget de l'Italie, où il était depuis plusieurs années, et le nomme « directeur de la décoration des navires au port de Toulon ».

Le 14 juillet 1669, à l'occasion d'une escadre que l'on armait à Toulon, pour l'envoyer aux Indes, Colbert écrivait à M. Le Roux d'Infreville, intendant de la marine à Toulon :

« Prenez bien garde que les vaisseaux destinés pour ce voyage, « que non-seulement leur bonté, mais mesme leur beauté donne « quelque idée de la grandeur du Roy dans ces pays-là. »

Quelques jours après, Colbert ajoutait encore :

« Je conviens que les ouvrages de sculpture des trois grands vaisseaux construits en dernier lieu à Toulon consomment beaucoup de temps; mais vous m'advouerez vous-même qu'il n'y a rien qui frappe tant les yeux ny quy marque tant la magnificence du Roy que de les bien orner comme les plus beaux qui ayent encore paru à la mer, et qu'il est de sa gloire de surpasser en ce point les autres nations. »

Ainsi, donc, à ce moment-là, Colbert était admirateur du talent de Puget et partisan du luxe des décorations navales. Il était même partisan plus déclaré qu'on ne l'était à Toulon, car l'intendant

[1] Parmi les ornements, le vaisseau *le Monarque* ne comptait pas moins de vingt-cinq figures.

d'Infreville se plaint que le *Royal-Louis* n'en finisse pas. Retenons, aussi cet aveu de Colbert, qui reconnaît que les ouvrages de sculpture consomment beaucoup de temps. Il va expliquer la mesure prise quinze mois après.

En effet, le 24 octobre 1670, Colbert, d'un avis tout à fait opposé, écrit à M. Matharel, successeur de M. d'Infreville [1] : « Il « n'y a rien de si important que de *retrancher* tous ces grands « ouvrages auxquels les sculpteurs s'attachent plus pour leur répu- « tation que pour le bien du service. »

D'où vient ce changement complet de la part de Colbert, naguère si enthousiaste, si partisan de la décoration navale?

Le grand talent et le noble caractère de l'éminent artiste lui ont-ils suscité des jaloux qui, à force d'intrigues, sont parvenus à le perdre dans l'esprit du ministre?

Écoutons M. Léon Lagrange, que nous citons textuellement [2] :

« Cette lettre du 24 octobre 1670 vient-elle bien du même « ministre qui écrivait le 14 juillet 1669 : « Il n'y a rien qui « frappe tant les yeux ny quy marque mieux la magnificence du « Roy que de bien orner les vaisseaux » ? — Que s'est-il passé « dans l'intervalle d'une lettre à l'autre? Presque rien. Un mot a « été prononcé, mot magique qui a toujours eu le privilège de « faire faire aux gouvernements de la France les plus curieuses « volte-face. — L'Angleterre! — Oui, l'Angleterre a retranché les « poupes ornées (faute de bons sculpteurs); l'Angleterre désap- « prouve les galeries (sauf à les reprendre plus tard). Imitons « l'Angleterre!

« Une fois ce grand mot lâché, Puget devient inutile. Qu'a de « commun l'art exubérant qui déborde de son vaste génie avec « l'étroit positivisme anglais? Ce n'est plus qu'une question de « temps. »

Il semble, donc, d'après M. Léon Lagrange, que si Colbert a changé brusquement d'opinion et donné l'ordre de supprimer les grands ouvrages de sculpture aux poupes des vaisseaux, la *seule* raison en est qu'il voulut suivre l'Angleterre, qui, n'ayant pas de bons sculpteurs et imitant le renard de La Fontaine, y avait

[1] Depuis le mois d'avril précédent.
[2] Page 133.

renoncé. A notre avis, c'est une erreur. Là, n'est pas le véritable motif de la détermination prise par le grand ministre de la marine. Il y avait plusieurs autres raisons aussi péremptoires, aussi capitales les unes que les autres. Les voici.

Au début, lorsque les poupes des vaisseaux furent ornées de sculptures de moyenne grandeur, de décorations nullement compliquées, par suite peu coûteuses, ce fut, comme toujours, un engouement général. C'était une nouveauté. Mais, peu à peu, elles prirent plus d'importance, et au point de vue des dimensions et au point de vue du nombre de figures. Puget, après son premier voyage en Italie, et quoique bien jeune encore, avait, à son retour, fait une véritable révolution. Artiste de génie, dans toute l'acception du mot, il avait, sinon créé, du moins perfectionné et poussé très loin ce genre de sculpture sur bois. Aussi grand cerveau que praticien hors ligne, il tenait à faire beau, à faire grand, et cherchait sans cesse à manifester d'une façon éclatante son immense talent par des œuvres dignes de lui. Mais tout cela coûtait. Ces ornementations atteignant des proportions véritablement colossales, on constata bien vite que non seulement c'était une grande dépense, mais que ce travail décoratif faisait perdre beaucoup de temps. Or, il fallait avoir de nombreuses escadres et construire *vite* pour faire face aux ennemis. Enfin, tout cela gênait la manœuvre, tout en nuisant à la vitesse du navire — rendu ainsi plus massif et plus lourd — et le fatiguait considérablement dans les cas de mauvais temps [1]. Aussi, Colbert qui, d'un côté, recevait les plaintes des officiers de vaisseau lui démontrant que « le très grand défaut « qu'ont les maîtres sculpteurs à l'égard des poupes et galeries « dont ils donnent le dessin est qu'ils s'attachent plus aux règles « de leur art et à la démangeaison de faire de belles figures qu'au « besoin, commodité et service du navire » ; qui, d'un autre côté, était toujours à calculer, à se creuser le cerveau pour faire face aux dépenses de l'État, surtout aux guerres de Louis XIV, et qui, en sa qualité de contrôleur des finances, connaissait mieux que personne la véritable situation financière de l'État, Colbert,

[1] On sait que par une grosse mer, les mouvements de tangage d'un navire à arrière *carré* sont plus durs, plus dangereux même, et fatiguent davantage que ceux d'un navire ayant l'arrière rond. Dans le premier cas, le coup de mer a plus de prise, la surface du couronnement étant plus grande.

disons-nous, cherchant par tous les moyens possibles à faire des économies, n'hésite pas. Il fait une enquête, consulte tous les gens compétents, — les officiers de vaisseau, principaux intéressés, et les charpentiers, — pèse le pour et le contre et décide non de retrancher complètement les sculptures, comme le dit M. Lagrange, mais de réduire leurs dimensions et leur nombre. Enfin, pour éviter des conflits de la part des uns, et les plaintes des autres, il donne l'ordre de lui envoyer désormais les dessins, les plans, ainsi que les prix, pour les montrer au Roi, qui, après avoir tout examiné, prendra une décision. Quoi de plus naturel, de plus rationnel? C'était agir en homme prudent, réfléchi, en bon administrateur des deniers de l'État. Ainsi, le 19 septembre 1670, il adresse de Saint-Germain à M. Matharel la lettre suivante que nous avons trouvée dans les Archives de la marine et qui est inédite :

« Je suis bien aise que vous ayez résolu avec M. de Martel « d'Alméras et le sieur Puget qu'on *ne mettrait plus doresnavant* « *de si grandes figures* aux poupes des vaisseaux. Il faut éviter cet « embarras-là, les Anglois et les Hollandois dans leurs construc- « tions d'aujourd'huy observant de n'en mettre presque point « et de n'en point faire du tout de galeries, tous ces grands « ouvrages ne servant à autre chose qu'à rendre les vaisseaux « beaucoup plus pesants et à donner prise aux brulots. Il est « donc nécessaire de les imiter en cela et pour cet effet que le « sieur Puget *reduise les ornemens* des poupes qui restent à faire « aux vaisseaux qui sont à l'eau et sur les chantiers, en sorte qu'ils « ne les puissent point embarrasser dans la navigation. Il sera « nécessaire aussy que vous m'en envoyez les desseins pour les « faire voir à Sa Majesté, avant qu'il les exécute [1]. »

De cette lettre, ressort le fait suivant, important à retenir : le 19 septembre 1670 on avait pris la décision, et Puget avait promis de s'y conformer, de ne plus mettre dorénavant de si grandes figures aux poupes des vaisseaux.

Le même jour — 19 septembre 1670 — Colbert écrit à M. de Seuil, intendant de la marine à Brest, et lui fait les mêmes recommandations. Cette lettre est également inédite.

[1] Archives de la marine, B^2_{12}, page 144.

« Saint-Germain, 19 septembre 1670.

« ...Je croyais que la sculpture du *Soleil-Royal* fust fort « advancée. Puisque vous manquez d'habiles ouvriers pour les « grandes figures, je vous en envoyeray d'icy au plustost. Mais il « faudra éviter les deffauts qui se rencontrent dans les ornements de « la poupe du *Royal-Louis,* où l'on a remarqué que ces grandes et « pesantes figures ne peuvent que l'embarrasser beaucoup dans sa « navigation. J'advoue qu'il faut que les ornemens répondent à la « grandeur et à la magnificence du Roy qui paroist en ces superbes « corps de bastimens. Mais il faut aussy prendre garde qu'ils ne « soient incommodes. Le jeune Hubac qui est party pour Brest « vous dira que les Anglais ne mettent plus de galleries aux costez « de la poupe de leurs vaisseaux ny mesme de ces grands orne- « mens de sculpture. Vous examinerez avec le père et les officiers « de marine s'il sera bon de les imiter [1]. »

La mesure ne vise donc pas seulement Puget. Elle n'est pas prise, comme le dit M. L. Lagrange, dans le but de lui nuire ou de se débarrasser de lui. Elle est générale et concerne les maîtres sculpteurs de tous les ports, comme on va le voir ci-après.

Onze jours après, Colbert écrit encore à M. Matharel la lettre suivante, inédite comme les deux précédentes :

« Sceaux, le 1er octobre 1670.

« Je vous ay desja escrit par mes précédentes qu'il estait néces- « saire de bien examiner les ornemens de sculpture des poupes et « galeries des vaisseaux que le Roy fera construire cy-après, « d'autant plus que pour toutes les visites que jay fait faire en « Angleterre et en Hollande des vaisseaux de ces deux nations, on « a remarqué qu'elles n'en mettent plus, particulièrement les « Anglais, estant vray semblable qu'ils n'ont pris cette résolution « qu'en suitte d'une longue expérience qui leur en a fait connaistre « le desavantage. Je n'ay rien à y adjouster si ce n'est que je me « remets aux consultations que vous ferez à ce sujet avec nos « principaux officiers de marine et charpentiers, escrivant aussy à « Rochefort, afin que l'on y examine pareillement ce qui est à faire « pour diminuer ces sortes d'ornemens [2]. »

[1] Archives de la marine, $B\frac{2}{127}$, page 450.
[2] Archives de la marine, $B\frac{2}{128}$, page 471.

Mais Puget, d'une nature indépendante et indisciplinée, — comme le sont souvent la plupart des grands artistes, — ne se conformait point aux ordres qu'on lui donnait et ne tenait nullement l'engagement pris par lui, neuf mois auparavant, le 19 septembre 1670.

Nous en trouvons la preuve dans les deux pièces suivantes, également inédites, toutes deux datées du même jour :

« Tournay, le 11 juin 1671.

« ...Sa Majesté s'est estonnée du contenu en ladite lettre concernant le sieur Puget et les constructions vu qu'Elle avait donné « ses ordres pour tenir un conseil réglé pour les constructions, « dans lequel ledit sieur d'Alméras pourrait dire ses advis et « empescher la continuation de tous les ornemens des galleries « et des grandes figures dont il se plaint. Elle réitère si précisément ses ordres sur le sujet dudit conseil, qu'Elle ne doute « point qu'il ne se tienne régulièrement, et lorsqu'il sera de « retour, Elle veut qu'il y explique ses pensées, et qu'il soit pris « une résolution sur lesdites galeries et ornemens [1]. »

« Tournay, le 11 juin 1671.

« ...Le sieur d'Alméras se plaint fort des ornemens massifs et de « relief et des galleries que Puget fait faire aux vaisseaux du Roy « sur ses dessins, et dit qu'il vaudrait mieux que le Roy lui « donnast dix mil escus tous les ans pour ne mettre jamais le « pied dans l'arsenal. Sa Majesté s'estonne, que depuis qu'elle « a envoyé le règlement du conseil des constructions, toutes ces « matières n'y ayent pas été examinées pour y prendre les résolutions conformes au bien de son service, et Elle ne veut « point qu'aucun ornement du dessin dudit Puget soit executé, « qu'après avoir été examiné et résolu dans ledit conseil. Et « cependant, comme Elle apprend que les galleries ont esté « entièrement supprimées en Angleterre, et que l'on y observe « a présent d'oster tous les ornements de relief, Sa Majesté veut « que cela soit examiné audit conseil, et que l'advis qui y sera « pris luy en soit envoyé avec les raisons de part et d'autre

[1] Mémoire du Roy en response de la lettre du sieur d'Alméras, du 22 may 1671.

« pour donner ses ordres sur ce qui sera observé à l'advenir à cet « esgard [1]. »

Quoi d'étonnant que le chef d'escadre d'Alméras fût fort mécontent et se plaignît au Roi!

N'avait-il pas été décidé avec Puget, neuf mois auparavant, — 19 septembre 1670, — que l'on ne mettrait plus dorénavant de grandes figures aux poupes des vaisseaux? Or, le maître sculpteur passant outre et n'écoutant toujours que sa grande inspiration d'artiste, *indè iræ...*

Ici, cédons encore la parole à M. Lagrange et voyons comment il raconte les faits pour représenter Puget victime de la jalousie des uns et de la persécution des autres.

« D'Alméras, trop heureux de naviguer dans les eaux du « ministre, lui envoie un mémoire où il s'appuie sur l'Angleterre « pour *écraser* Puget. — « Il vaudrait mieux, ose dire le fou- « gueux chef d'escadre, que le Roy lui donnast dix mil escus tous « les ans pour ne jamais mettre les pieds dans l'arsenal. » Ce vœu, « dont la réalisation eût comblé Puget de joie, un ordre du Roi « du 26 mai 1671 le reproduit brutalement et déclare que tous les « dessins de l'artiste seront soumis à l'approbation du conseil « des constructions. C'est l'arrêt de mort du pauvre homme. Aussi « il agonise. L'auteur du *Saint-Sébastien* eut alors une idée « sublime : *il inventa des lanternes!* et Colbert approuva les lan- « ternes du sieur Puget [2]! »

Le proverbe a raison : qui veut trop prouver ne prouve rien. En lisant les lignes précédentes, il semble que Puget n'étant plus occupé et ne sachant plus quoi faire, a bel et bien *inventé* des lanternes! Or, qu'y a-t-il de vrai dans tout cela? La lettre suivante, également inédite, va nous édifier à ce sujet.

Colbert écrit à M. Matharel, le 13 mars 1671 :

« Je seray bien aise de voir les moyens que vous avez trouvé, « pour rendre les fanaux des vaisseaux plus clairs. Aussy tost que « la boete, dans laquelle *sont les desseins qu'en a fait le sieur* « *Puget,* sera arrivée et que je les auray vüs, je donneray ordre

[1] Mémoire du Roy servant de response à celuy du sieur Matharel, du 26 may 1671. — (Archives de la marine, $B\frac{2}{12}$.)

[2] Pages 133 et 134.

« pour vous faire envoyer les glaces que vous demandez [1]. »

Quoi de plus naturel, encore, que le contenu de cette lettre? Puget, en sa qualité de dessinateur, a été chargé de faire de simples dessins de fanaux des vaisseaux. Or, on l'avouera, il y a loin de là à inventer des lanternes!

En second lieu, cette lettre, datée de Saint-Germain, 13 mars 1671, est antérieure de *deux mois et demi* au mémoire cité par M. Lagrange (26 mai). Donc, ce n'est pas comme pis aller que « *le pauvre homme* » avait été réduit à inventer des lanternes! Ici l'erreur commise par M. Lagrange est flagrante, et raconter l'histoire de cette façon, c'est plus que la paraphraser, c'est la travestir et faire du roman de haute fantaisie.

Continuons et faisons une dernière citation.

« Quelques historiens, dit M. Lagrange, page 131, ont pensé « que Colbert poursuivait en Puget l'ancien protégé du surinten- « dant Fouquet. *Comment en douter*, quand on voit sa haine saisir « avec avidité les moindres occasions de nuire à l'homme dont il « a brisé la carrière? Puget, absent six mois, réclame seulement le « premier quartier de l'année 1670, pendant lequel il avait un « congé. Le ministre refuse, et s'apercevant que ce trimestre est « de trois cents écus, il en prend texte pour trouver l'appointe- « ment « un peu fort. »

Ici encore, M. Lagrange, prenant avec une ardeur trop irréfléchie la défense de son illustre compatriote, sans connaître la correspondance échangée à ce sujet, nous paraît avoir bien exagéré et falsifié même la vérité historique.

Le document suivant et inédit vient à l'appui de notre dire.

Le 28 novembre 1670, Colbert écrit, en effet, de Paris, à M. Matharel :

« Le sieur Puget m'escrit sur ce qu'il pretend estre payé des trois premiers mois de ses appointements de cette année, quoy qu'il fust a Gesnes. Vous pouvez lui dire *qu'estant party alors sans congé* et n'estant revenù qu'au mois d'avril suivant, il n'y a pas lieu d'en faire la demande. *S'il avait eu congé*, je luy ferois payer ce quartier là sans dificulté [2]. »

[1] Archives de la marine, B_{1}^{2}.
[2] Archives de la marine, B_{12}^{2}, p. 595.

Qu'y a-t-il d'excessif, d'injuste dans cette décision? Rien, en vérité, de plus naturel que cette réponse. Pourquoi payer, en effet, un artiste dont les services n'avaient pas été employés, qui avait certainement gagné de fortes sommes pendant son séjour à l'étranger et qui était parti sans demander un congé? Mais le contraire eût été une faveur, une injustice qui aurait pu attirer à Colbert des désagréments, ou tout au moins certaines remontrances de la part du Roi, et, en agissant ainsi, il voulait les éviter.

Avait-il, ensuite, — à cette époque du moins, — de l'animosité, de la haine, un parti pris contre le grand sculpteur?

La lettre suivante, écrite par Colbert à Puget, un mois après, prouve péremptoirement le contraire.

Colbert lui écrit de Paris, le 26 décembre 1670 :

« Vous aurez appris depuis peu par M. Matharel, ce que vous me « demandez par vostre lettre du 20e du mois passé, au sujet des « marbres qui sont à Toulon, et de l'ouvrage que vous vous « proposez de faire pour le Roy. Ainsy je n'ay qu'à vous repéter « de faire des dessins de ce que vous avez envie de faire « et me les envoyer et après les avoir fait voir à Sa Majesté, je « je vous feray sçavoir ses intentions à cet égard, et donneray les « ordres qu'il faudra a M. Matharel, pour vous faire dellivrer les « blotz de marbre, engins et hommes nécessaires pour y travailler. « J'attends les nouveaux dessins de poupes de vaisseaux qu'il me « mande que vous avez faits. Il faut observer de vous restreindre « en cela a ne point incommoder la manœuvre, ny empescher leur « assiette par un poids inutile [1]. »

Cette lettre, loin de respirer le moindre sentiment de haine ou de parti pris, n'est-elle pas bienveillante dans toute sa teneur?

Ne prouve-t-elle pas, d'abord, que le 20 novembre 1670, Puget avait écrit à Colbert pour lui demander des blocs de marbre qui étaient à Toulon? Le grand artiste, si fier et si indépendant, aurait-il écrit s'il avait pensé que le ministre avait de l'animosité, de la haine contre lui? N'était-ce pas aller au-devant d'un refus certain?

Ensuite, ce document ne démontre-t-il pas l'intention de Colbert d'être agréable à Puget et d'accéder à ses désirs? Seulement,

[1] Archives de la marine, $B^{\frac{3}{14}}$, p. 655.

sachant depuis longtemps que le maître sculpteur ne pouvait s'astreindre à faire petit, que, malgré lui, pour ainsi dire, l'amour et la passion de l'art le poussaient à faire sortir de son ciseau des œuvres colossales, qu'il ne tenait nul compte des injonctions qu'on lui donnait, des promesses qu'il faisait, le ministre demande que les dessins lui soient préalablement envoyés. C'était une précaution — fort sage — qu'il prenait, voilà tout.

En faisant cette critique nous n'avons eu qu'une pensée. En histoire, comme dans toutes les autres sciences, une erreur, si petite qu'elle soit, ne doit pas exister. La vérité avant tout.

Amicus Plato, sed magis amica veritas...

Louis CAFFARENA,
Membre de l'Académie du Var (Toulon).

X

L'HOTEL DE VILLE DE SAINT-ANTONIN

TARN-ET-GARONNE.

Contributions à l'histoire de l'*Art à travers les mœurs.*

Une plaine inculte, uniformément grise en hiver, à peine mouchetée d'un peu de verdure sombre en été; un sol tout parsemé de pierres clivées et concassées par la gelée; par places, un maigre gazon, des thyms, des serpolets avec des touffes de lichens décolorés, ce *lichen Islandicus* qu'ont brouté, aux temps nébuleux de la préhistoire, les troupeaux de rennes des aborigènes de Bruniquel. Bien plus pour animer que pour ombrager ce désert, quelques misérables chênes rabougris par l'aridité du sol et la violence des vents du nord et du midi, presque aussi réguliers ici que les moussons et les alizés sur mer : tel est l'aspect des hauts plateaux du Quercy vers les confins du Rouergue et de l'Albigeois. C'est le vieux sol celtique, vierge de toute culture, semblable en temps de pluie à la lande bretonne, à l'*agro romano* par les jours de

soleil. Les dolmens y abondent, les vieilles coutumes gauloises y persistent fortes et vivaces; les *Fados* et les *Margaridos* (les fées) y dansent en rond comme les *Koriganes* sur la lande de *Mi-Voie*, le *Drack* y prend ses ébats; il y a trente ans à peine, les femmes stériles, le matin du solstice d'été, s'en venaient toutes nues pour se livrer à des pratiques mystérieuses, auprès de la *Peiro de Mantcho car*, et peut-être le vieux dolmen, dédié jadis, comme son nom le fait supposer[1], à quelque divinité cannibale, à un Mercure omestes, les voit-il revenir encore. Vous marchez, vous marchez, et soudain le plateau semble s'affaisser ou plutôt se fendre, se déchirer devant vous, montrant soudainement une noble vallée[2], profonde, tortueuse, pleine d'arbres et de cultures, aussi grassement féconde que le désert environnant est affreusement stérile. L'Aveyron y coule entre d'abruptes falaises dont la roche grisâtre est zébrée de larges taches d'ocre, de vert et de noir par d'innombrables tribus de cryptogames saxatiles.

Vous descendez, et Saint-Antonin apparaît dans son cirque étroit, petite ville ramassée, pressée entre les montagnes, sur l'humide delta formé par le ruisseau de la Bonnette à son confluent avec l'Aveyron. Entrez dans la vieille cité, et le moyen âge va vous entourer, vous saisir, au point de vous faire croire que c'est saint Louis qui règne encore, à moins que ce ne soit Philippe le Bel... Comme dans les villes mortes de la Toscane, les siècles passés ont laissé partout ici de vivants souvenirs, et jusques aux maussades constructions modernes, tout garde en soi comme un parfum d'antiquité.

Plusieurs causes ont contribué à cette momification d'une cité du moyen âge. Aux temps carlovingiens, un monastère et un pèlerinage célèbres[3]; au douzième siècle, le libéralisme et l'intelligence des seigneurs, parents des grands comtes de Toulouse[4]; pendant tout le restant du moyen âge, une forte organisation municipale,

[1] La pierre qui mange de la chair.

[2] D'après la tradition, Saint-Antonin portait jadis le nom de Noble-Val.

[3] *Saint Antonin, apôtre du Rouergue*, par l'abbé Vaissière (Montauban, 1872), *passim;* E. Trutat, *Vallée inférieure de l'Aveyron* (Montauban, 1881), p. 31, etc.

[4] L. Guirondet, *La vicomté et les vicomtes de Saint-Antonin, Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. II, p. 193 et suiv.

une industrie très développée [1], une prospérité que la guerre de Cent ans put à peine entamer [2] : tels sont les agents féconds et puissants auxquels nous devons les chefs-d'œuvre d'architecture dont nous allons entreprendre la description. Ces temps heureux passés, deux siècles de guerres religieuses sévissent, engloutissant toute cette prospérité, ruinant l'industrie et le commerce, détruisant églises, châteaux, couvents, hôpitaux même [3], mais conservant les vieux logis bourgeois en appauvrissant leurs propriétaires, de même que les revers de Venise l'ont contrainte à garder son caractère unique, en la laissant trop pauvre pour lui permettre de rajeunir sa « robe de pierre ».

Deux époques ont surtout imprimé leur caractère sur le noble et mélancolique vêtement architectural du vieux Saint-Antonin : le douzième siècle, c'est-à-dire l'apogée de l'art roman, et le treizième siècle, c'est-à-dire l'âge classique, le siècle d'or du style ogival. A la première de ces périodes appartient l'édifice dont nous allons parler, en regrettant de ne pouvoir lui rattacher, dans cette étude, les logis de la seconde période, car, malgré les différences de style, ils sont issus des mêmes traditions artistiques.

I

Les palais municipaux antérieurs à la Renaissance sont rares partout, surtout en France et particulièrement dans les provinces du Midi; aussi l'ancien hôtel de ville de Saint-Antonin attira-t-il de bonne heure l'attention des architectes et des archéologues.

[1] Le chanoine Pottier, *Lettres patentes de saint Louis aux habitants de Saint-Antonin*, même Bulletin, t. IX, p. 231; Mila de Cabarieux, *Règlement du corps de ville de Saint-Antonin sur la fabrication des draps, du 7 août 1351*, même recueil, t. XIII, p. 253; Dumas de Rauly, *Analyse d'anciens registres de notaires de Saint-Antonin*, même recueil, t. XI, p. 306; l'abbé Galabert, *Coup d'œil sur Saint-Antonin aux quatorzième et quinzième siècles, Bulletin archéologique*, t. IX, p. 60.

[2] Dumas de Rauly, *Documents inédits sur Saint-Antonin pendant la guerre de Cent ans*, in *Bulletin archéologique*, t. IX, p. 273; l'abbé Galabert, *Le repeuplement du bas Quercy après la guerre de Cent ans*, in *Bulletin archéologique*, t. X, p. 198.

[3] Sur les guerres de religion : E. Trutat, *loc. cit.*, p. 32; l'abbé Vaissière, *loc. cit.*, ch. XVI et XIX, et les historiens du Quercy.

Viollet-le-Duc le tenait en singulière estime; il l'a dessiné, décrit et restauré *con amore*, et lui a beaucoup emprunté pour ses ouvrages [1]. MM. Verdier et Cattois l'ont publié dans leur *Architecture civile et domestique* [2]; les Guides Joanne le signalent; le *Magasin pittoresque* en a donné deux vues dues au talent de MM. Émile Laborne et Sellier [3]; les savants de la région, enfin, en ont fait bien souvent l'objet de leurs études [4]. Le noble édifice est donc bien loin d'être inédit, et après tant d'auteurs et de maîtres nous serions mal venu à recommencer sa description, si des documents récemment découverts ne nous avaient fourni, en même temps que les bases d'une histoire authentique, des matériaux intéressants pour une étude nouvelle sur l'art dans ses relations avec les mœurs.

La tradition locale affirmait que le « Petit monument » — tel est le nom sous lequel il est connu dans Saint-Antonin — avait de tout temps été *Maison consulaire;* d'excellents juges, des juges irrécusables, MM. Viollet-le-Duc, Cattois, de Verneil, etc., affirmaient que sa construction remontait au douzième siècle [5]; mais ces affirmations n'avaient jamais pu s'appuyer de l'autorité d'un document, et l'on était allé jusqu'à dire que ce document ne serait jamais découvert.

En 1876, pourtant, M. Trutat, le conservateur si connu du Muséum d'histoire naturelle de Toulouse, doutant du bien fondé de cette assertion, se livra à des recherches dans les archives, non classées à cette époque, de la ville de Saint-Antonin, et fut assez heureux pour découvrir un document daté du troisième jour des calendes de février 1269 établissant qu'à cette date le monument

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture,* t. VI, p. 89 à 94; t. II, p. 139; t. VIII, p. 117, etc.; *Dictionnaire du mobilier,* t. II, p. 146; t. III, p. 190, etc.

[2] Il nous a été impossible de nous procurer cet ouvrage.

[3] 2e série, t. II, p. 216, article de M. Maxime Petit.

[4] E. Trutat, *Vallée inférieure de l'Aveyron* (Montauban, 1881, p. 33); *L'ancien hôtel de ville de Saint-Antonin, Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne,* t. IV, p. 158; M. le chanoine Pottier, *Monuments historiques de Tarn-et-Garonne,* même recueil, t. IV, p. 122; capitaine Fournier, *Saint-Antonin, Feneyrols, Varens, Conques,* même recueil, t. XIV, p. 252; Dumas de Rauly, *Les origines de l'hôtel de ville de Saint-Antonin, ibid.,* t. XIV, p. 277.

[5] Viollet-le-Duc indique tantôt le douzième siècle, tantôt le milieu du douzième siècle, tantôt il précise de 1160 à 1170.

existait déjà, mais qu'il n'était pas encore propriété consulaire[1].

M. Trutat, il est vrai, n'avançait que timidement ces conclusions; mais la voie était ouverte, les paléographes entraient en scène et allaient bientôt dire le dernier mot sur la question, honneur qui était réservé à M. Charles Dumas de Rauly, l'érudit et sagace archiviste de Tarn-et-Garonne.

En effet, le 1er septembre 1886, la Société archéologique de Montauban tenant séance publique dans la grand'salle même, ou *Salle royale*, du vieil édifice [2], M. Dumas de Rauly donna lecture d'un travail aussi remarquable par la valeur des documents que par la science profonde et l'art achevé qui avaient présidé à leur mise en œuvre; travail après lequel restent définitivement acquis les faits suivants [3] :

1° Le « Petit monument » était bien réellement l'ancien hôtel de ville, pour mieux dire, la *Maison consulaire*.

2° Les Consuls ne l'avaient pas fait construire, mais l'avaient acheté, en 1312, à une famille bourgeoise.

3° Il remonte à une date comprise entre les années 1120 et 1125, et a été élevé par un des vicomtes de Saint-Antonin.

En résumé, il date du premier quart du douzième siècle, a été édifié par un membre de la famille vicomtale, et n'est devenu maison consulaire qu'au commencement du quatorzième siècle.

Ce n'est donc pas à un hôtel de ville roman que nous avons affaire, mais à une maison particulière, la plus ancienne sans doute du midi de la France, la plus ancienne en tout cas de celles qui sont authentiquement datées et dont l'histoire nous est connue.

L'intérêt peut décroître, je le reconnais, à un certain point de vue, et pour les spécialistes; pour nous, au contraire, il s'augmente considérablement, car nous préférons trouver les traces de cœurs humains, d'une famille, que celles d'une assemblée municipale, si

[1] E. Trutat, *Ancien hôtel de ville de Saint-Antonin*, in *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. IV, p. 160, et dans *La vallée inférieure de l'Aveyron, loc. cit.*

[2] Capitaine Fournier, *Saint-Antonin, Feneyrols, Varens, etc.*, *Bulletin archéologique*, t. XIV, p. 254.

[3] Dumas de Rauly, *Les origines de l'hôtel de ville de Saint-Antonin*, *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. XIV, p. 277. On trouvera à la fin de notre travail, note A, une analyse du mémoire de M. Dumas de Rauly, et la série des documents les plus importants sur le sujet.

noble et si ancienne qu'elle soit, si hautes qu'aient été ses attributions. Le lieu où les ancêtres ont vécu, aimé, souffert, les murs qui ont été témoins de leurs deuils et de leurs joies, les planchers qui ont retenti sous la douce cadence des berceaux nous émeuvent bien plus que la salle impersonnelle où se sont débattus les intérêts d'une communauté. L'attrait, d'ailleurs, est double ici, car il s'alimente aux deux sources à la fois.

II

Il ressort, disons-nous, du travail de M. Dumas de Rauly que ce sont les anciens vicomtes de Saint-Antonin qui ont érigé ce rare témoin de l'architecture privée de l'époque romane. Serrons la question de plus près et efforçons-nous de retrouver, si c'est possible, le nom de ce fondateur dans les brouillards des généalogies.

Au commencement du douzième siècle, la maison vicomtale de Saint-Antonin était divisée en deux familles : celle de la branche aînée ayant pour chef *Isarn*, et celle de la branche cadette ayant pour chef *Frotard*. Isarn et Frotard étaient frères[1].

La branche aînée était apanagée de la vicomté de Saint-Antonin ; la branche cadette avait pour fief le manoir du *Cuzoul;* la ville même restait indivise entre les deux.

Ceci tranche évidemment la question. Quoique la ville restât indivise entre les deux frères, il est évident que l'aîné avait hérité du château même de Saint-Antonin, en même temps que du titre qui y était attaché, le château du Cuzoul, avec son titre de noblesse, ayant été donné au cadet. Si ce dernier voulait résider dans la ville, il ne le pouvait, à moins de vivre avec son frère aîné, qu'à la condition de posséder une maison à lui autre que le château. Or, nous savons d'autre part qu'*Archambaud*, fils de Frotard, possédait une *maison* (et non un château[2]) dans Saint-Antonin, soit qu'il l'eût reçue de son père, soit qu'il l'eût fait construire lui-même sur la part de terre de franc-alleu qui lui revenait.

[1] Guiraudet, *La vicomté et les vicomtes de Saint-Antonin, Bulletin archéologique*, t. II, p. 199.

[2] Guiraudet, *Les croisés de Saint-Antonin, Bulletin archéologique*, t. V, p. 114; *L'abbaye de Beaulieu en Rouergue* (Villefranche, 1888), p. 11.

Ne sommes-nous pas autorisés à admettre que cette maison est bien celle dont l'étude est l'objet du présent travail?

Résumons notre argumentation.

Le petit monument a été construit par un membre de la famille vicomtale; cette famille comprenait deux branches à cette époque; la branche aînée possédait le château et la branche cadette une maison dans Saint-Antonin, c'est donc au chef de cette dernière que doit être attribuée l'édification du vieux logis.

Cette conclusion est encore fortifiée par le fait suivant.

La facade de l'édifice était ornée jadis d'un certain nombre de plats en terre émaillée, d'origine incontestablement orientale, incrustés dans la maçonnerie et contemporains de celle-ci par conséquent. Si nous trouvons ces poteries employées dans une construction dont la date ne dépasse pas l'année 1125, comme il n'est guère admissible que le commerce à cette époque les ait importées dans ces montagnes, nous sommes forcés de croire qu'elles ont été rapportées d'Orient par quelque pèlerin armé de la première croisade.

N'est-il pas naturel d'admettre qu'en ces temps où la manie des collections ne sévissait pas encore, le croisé de retour de sa glorieuse campagne ne se plut à orner sa demeure de ces objets, témoignages matériels du séjour au pays des infidèles, ou trophée, butin, pour mieux dire, de quelque prise héroïque?

Or Archambaud, qui prit la croix en 1095, est le seul des vicomtes de Saint-Antonin qui, vers 1125, pût faire parade de semblables trophées conquis peut-être au sac de Nicée, auquel précisément il prit part.

III

Puisqu'il nous est démontré que l'hôtel de ville de Saint-Antonin a été construit par Archambaud, tâchons, secouant la poussière des parchemins généalogiques, de faire revivre la vénérable figure de l'ancien croisé.

Fils d'*Isarn Ier*, tige des vicomtes de Saint-Antonin, et petit-fils de Raymond III, comte de Rouergue, *Frotard* eut deux héritiers : *Isarn II* et *Frotard II*. Ce Frotard deuxième du nom fut père d'Archambaud et lui légua ses biens de Saint-Ignes et de Perven-

quières, avec le manoir du Cuzoul et le titre de *Donzel du Cuzoul* qui y était attaché[1].

La date de la naissance d'Archambaud n'est pas connue, mais elle doit être placée aux environs de 1075, car le *Donzel*, s'étant croisé en 1095, avait probablement une vingtaine d'années à cette époque.

Quoi qu'il en soit, en cettedite année 1095, il cousit la croix rouge sur son manteau de guerre et suivit en Orient son parent Raymond de Saint-Giles.

Avec ce successeur des rois visigoths, il assista au siège de Nicée, et sa bannière, portant *de gueules à la croix cléchée et vidée d'argent,* s'illustra dans les combats livrés contre Kilidge-Arslam sous les murs de la capitale de la sultanie de Konich (1098), de même que son cri de guerre : *Cussolium!* avait valeureusement retenti aux plaines sanglantes de Dorylée (1097).

Mais la peste, qui ne sévit pas moins âprement dans les troupes franques, sous les murs d'Antioche, que jadis dans les rangs argiens devant les hauts remparts d'Ilion, la peste, dis-je, ne permit pas au jeune Rouergat d'achever de gagner par la prise de Jérusalem le droit de se tailler un comté dans quelque pachalik. Malade, exténué, il fut obligé de venir redemander la vie à l'air fortifiant de sa vallée natale. Clémente pour ce fils revenu des rives étrangères, celle-ci lui rendit la santé, et en 1110 nous voyons Archambaud faire souche à son tour en épousant Nicole, fille de Guillaume de la Tour d'Auvergne, premier du nom[2].

Une des occupations les plus sérieuses de la nouvelle famille dut être l'érection du logis destiné plus tard à intéresser si vivement archéologues et artistes. Pareille construction n'est pas petite chose, même pour un vicomte, même pour un croisé.

[1] Guirondet, *La vicomté et les vicomtes de Saint-Antonin, Bulletin archéologique,* t. II, p. 133; *Les croisés de Saint-Antonin, ibid.,* t. V, p. 113.

[2] Guirondet, *la Vicomté,* etc., *loc. cit.,* p. 114; Cabrol, *Généalogie manuscrite de la famille de Valette,* etc. — Quelles étaient les mœurs familiales de l'époque? Ce n'est pas le lieu de le rechercher; pourtant nous ne pouvons résister au plaisir de transcrire ici le distique suivant, copié dans un livre cartulaire (Série BB, nº 4) des Archives de Saint-Antonin; il jette un jour singulier sur le cas qu'on faisait à cette époque du caractère de la plus belle moitié du genre humain. (Voir Dumas de Rauly, *Bulletin archéologique,* t. XI, p. 309.)

Nux, asinus, mulier, simili sunt lege ligata;
Hæc tria nil recte faciunt si verbera cessent.

Le nom de *Maison neuve* qu'elle porte encore en 1155[1] semble prouver, remarquons-le en passant, qu'elle fut élevée pour remplacer une maison plus ancienne, l'antique logis du vieux Frotard, apparemment peu conforme au nouveau goût du jour, élargi et éclairé par les relations nouvelles avec cet Orient qui, en partie du moins, était en train de conquérir ses vainqueurs[2].

Sans prétendre écrire une monographie de cette maison, efforçons-nous d'en donner une description exacte.

Construite sur plan barlong, oblique à l'alignement de la façade, elle se compose de deux parties nettement séparées, quoique intimement liées l'une à l'autre, le corps de logis et la tour placée à l'une des extrémités de celui-ci.

L'ensemble se présente, en façade, porté par quatre arcades ogivales, l'une sous la tour, les trois autres sous le corps de logis. De ces dernières, l'une, la plus éloignée de la tour, donnait accès à l'escalier, depuis longtemps détruit, par lequel on montait aux étages supérieurs; les deux autres servaient de boutiques qu'on louait à des marchands, absolument comme cela se pratiquait à Pompéi, où les riches patriciens demandaient au petit commerce, par la location des boutiques, de leur payer les intérêts de l'argent que leurs maisons avaient coûté. En réalité même, il y avait quatre boutiques ici, comme il ressort d'un titre de 1173[3]. Sans doute

[1] Partage du 2 août 1155 apud Dumas de Rauly, *Les origines, de l'hôtel de ville de Saint-Antonin, Bulletin archéologique,* t. XI, p. 285.

[2] C'est l'époque de la plus grande prospérité des croisés en Orient. « L'empire « des Francs, dit l'auteur de l'*Histoire des Atabeks*, s'étendait à cette époque « (1128) depuis Maridin et Schaiketan, en Mésopotamie, jusqu'à El-Arisch, sur « les frontières de l'Égypte, et de toutes les provinces de Syrie, Alep, Emesse, « Hamah et Damas avaient pu seules se soustraire à leur joug. Leurs troupes « s'avançaient dans le Diarbekir jusqu'à Amida, sans laisser en vie ni adorateurs « de Dieu, ni ennemis de l'erreur, et dans l'Al-Djézireh jusqu'à Rassain et Nisibe, « sans laisser aux habitants ni effets ni argent. » (*Extraits des historiens arabes relatifs aux guerres des croisades,* par Reinaud. Paris, 1829.) Cette constatation dans la bouche d'un ennemi fait comprendre l'influence énorme qu'une telle puissance dut exercer dans tout l'Occident, car les chrétiens se remplaçaient sans cesse et ne s'en allaient qu'après s'être initiés, par un incessant contact, avec les mœurs et les arts de l'Orient. Comme le remarque Viollet-le-Duc, c'est à cette époque (de 1125 à 1135) que la structure de nos monuments rappelle le mieux les divers styles de l'Orient.

[3] En 1173, le vicomte Pierre et sa mère font donation à Na Mança, fille de Rotgier, d'une des quatre tables du marché, placées entre les piliers de la maison, etc. Dumas de Rauly, *loc. cit.*, etc., p. 286.

les boutiques s'ouvraient deux par deux sur chacune des façades et étaient séparées par des murs de refend depuis longtemps supprimés et que nous avons fait figurer sur notre plan. (Voir planche 2.)

Au-dessus de ces arcades et sur toute la longueur du corps de logis règne une claire-voie qui est la partie la plus originale de l'édifice, celle qui lui donne son caractère particulier. Elle est divisée en trois travées par deux piliers sculptés, et chaque travée est subdivisée à son tour en quatre fenêtres par trois couples de colonnes jumelles. Les châssis ouvrants qui garnissaient cette claire-voie venaient battre sur des traverses de bois hautes et basses prises dans la maçonnerie.

Au-dessus des arcades du rez-de-chaussée, béantes et noires d'ombre, cette claire-voie vient alléger la masse surincombante, tout en lui conservant par ses neuf colonnes jumelles et ses deux robustes piliers un aspect de résistance et de solidité qui rassure l'œil. Au second étage sont trois fenêtres géminées à plein ceintre, comprises dans un arc surbaissé, saillant sur le nu du mur et greffées au cordon horizontal établi au niveau des naissances des arcs géminés. La colonnette du meneau de la fenêtre centrale est torse, tandis que celles des autres ouvertures sont cylindriques. L'architecte a ainsi marqué un axe de symétrie qui, passant par cette colonnette, partage la travée médiane de la claire-voie en deux parties égales, et vient passer par le sommet et le milieu de la base de la seconde arcade ogivale du rez-de-chaussée.

Considérant enfin la façade au point de vue des proportions relatives des pleins et des vides, nous constatons que ceux-ci se compensent à peu près, les pleins l'emportant sur les vides d'un cinquième environ, ce qui n'est pas sensible pour l'œil, les pleins étant dans le haut et rapetissés par conséquent par la perspective. De ce balancement harmonieux résulte un caractère général de légèreté et de sveltesse qui vient corriger à point la lourdeur de la masse. C'est une disposition analogue à celle du palais des Doges à Venise, la même donnée mise en œuvre avec beaucoup de goût, mais par un artiste roman.

La tour est coupée par deux bandeaux au-dessus desquels prennent naissance deux fenêtres géminées, celle d'en bas en plein ceintre et percée sous un arc de décharge en plein ceintre, celle d'en haut trilobée et inscrite dans une arcade légèrement

ogivale, comme celle du portail de la cathédrale de Moissac. La tour est couronnée par un système de mâchicoulis supportant un étage en encorbellement, éclairé dans sa partie basse par quatre baies étroites avec corbeaux latéraux en quart de cercle accompagnant le linteau, et dans la partie haute par une large ouverture ou galerie divisée en quatre par trois colonnettes cylindriques.

Malgré les nombreuses gravures qui ont été publiées d'après la façade de notre monument, nous n'hésitons pas à en donner une vue nouvelle, car presque toutes, je le dis à regret, présentent des inexactitudes flagrantes. Ainsi la plupart des artistes ont supprimé le contrefort de la tour, mis des colonnes torses aux trois fenêtres du second étage, inscrit la fenêtre inférieure de la tour dans un arc ogival, etc. Erreurs légères, et qui n'altèrent pas sensiblement l'aspect de l'ensemble; mais dans une étude du genre de celle-ci, l'exactitude doit être la vertu cardinale, et c'est elle qui m'encourage à présenter le dessin ci-joint, malgré son insuffisance.

Jetons un coup d'œil sur l'ornementation de cette façade. Deux éléments en faisaient primitivement les frais : les sculptures de la claire-voie et les faïences incrustées, donnant une note colorée qui servait d'accompagnement à la polychromie des sculptures et des ouvertures.

Dans la claire-voie la sculpture est partout, sur les deux piliers, sur les bases des colonnes et sur les chapiteaux.

Viollet-le-Duc a cité les bases de ces colonnettes comme exemple de la manière judicieuse dont les anciens sculpteurs proportionnaient en quelque sorte l'énergie de leur travail aux qualités de la pierre[1]. Cette pierre, qui est un calcaire compact assez voisin du marbre, ne pouvait en effet se prêter aux refouillements profonds, aux profils saillants que l'art gothique affectionna plus particulièrement; aussi l'ouvrier s'est-il attaché très judicieusement « à tirer « parti de la finesse du grain pour obtenir par des ciselures faites à « petits coups des plans nettements coupés, des arêtes vives quoi- « que peu accentuées », qui produisent « des ombres vives, minces, « et de l'effet à peu de frais[2] ». Les griffes d'angles sont très artistiques et présentent la même qualité, c'est-à-dire un modelé

[1] *Dictionnaire d'architecture*, t. II, p. 140.
[2] *Ibid.*, p. 141.

nettement indiqué et accusé obtenu par des reliefs modérés, mais nets et cernés de profondes fouillures.

Les chapiteaux, ce triomphe de l'art du douzième siècle, sont traités dans le même goût que ceux des cloîtres de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Pierre de Moissac, mais avec infiniment plus de finesse et d'art véritable que ceux de ce dernier. La décoration florale s'y allie intelligemment avec les scènes figurées dont nous parlerons plus loin; mais ce qui leur donne un caractère tout particulier, ce sont les têtes de rois qui y sont sculptées et dont quelques-unes peuvent être appelés de véritables chefs-d'œuvre. Laissons Viollet-le-Duc décrire l'une d'elles. « S'il est, dit-il, un caractère de tête bien accentué, évidemment pris sur nature, c'est « celui-là, ce front large, ces yeux bien fendus, grands, ces arcades « sourcilières éloignées du globe de l'œil, ce nez fin, cambré, serré « à la racine et près des narines, celles-ci étant minces, relevées ; « ces lèvres fermes et nettement bordées; cette barbe en longues « mèches, ces oreilles écartées du crâne, ces cheveux longs et « soyeux ne présentent-ils pas un de ces types slaves comme on en « trouve en Hongrie et sur les bords du bas Danube? A côté de « cette tête, il en est d'autres qui présentent un caractère absolu- « ment différent et qui se rapproche des types le plus fréquemment « adoptés dans la statuaire toulousaine[1]. »

Il n'est pas besoin d'aller en Hongrie et sur les bords du bas Danube pour rencontrer ce type-là; il abonde dans la région, et il est étonnant que le grand architecte n'en ait pas rencontré des spécimens. Il est sanguin, blond, la peau colorée, avec les yeux bleu clair. Ce dernier caractère, tout au moins, se trouvait sur la tête en question, car ses prunelles conservaient les traces du ton gris-bleu dont elles étaient peintes primitivement[2].

A côté de ce type brachicéphale il s'en trouve d'autres franchement dolichocéphales, sur les mêmes chapiteaux, et dans le *Dictionnaire du mobilier,* Viollet-le-Duc en a figuré un qui est tout à fait remarquable[3].

Signalons en passant la curieuse manière de porter la barbe que nous révèlent ces sculptures.

[1] *Dictionnaire d'architecture,* t. VIII, p. 116.
[2] *Ibid.*, p. 117.
[3] *Ibid.*, t. III, p. 31.

On sait quel soin tout particulier les hommes du douzième siècle prenaient de leur barbe et de leur chevelure; la recherche en ce sens égalait, si elle ne la dépassait pas, celle des anciens Assyriens. Des fils d'or et des boutons de pierreries étaient souvent tressés avec les cheveux[1]. Mais ces raffinements ne sont rien à côté de ceux dont nous allons parler. En effet, les têtes de rois des chapiteaux de Saint-Antonin nous présentent la barbe divisée en six mèches nettement séparées, entre-croisées deux à deux d'un côté à l'autre du menton et recourbées en pointes menaçantes vers la poitrine, comme des dents de morse. Notez que ce n'était pas au moyen de tresses qu'on arrivait à ce résultat, comme chez les Assyriens, et que par conséquent ce n'était qu'à force de cosmétiques qu'on obtenait la forme voulue. Viollet-le-Duc prétend qu'à l'instar des Égyptiens on enfermait la nuit ces *guernons* dans de petits sacs d'étoffe avec certains onguents.

Viollet-le-Duc a l'air de considérer cette mode comme générale en France au douzième siècle; pourtant il ne cite pas d'autres exemples que ceux de Saint-Antonin. Et sans préjuger du reste de la France, je puis assurer qu'on n'en trouve aucune autre représentation dans la région, pas plus à Toulouse qu'à Moissac et à Cahors. C'est seulement dans les miniatures irlandaises des dixième onzième et douzième siècles que nous rencontrons l'équivalent de cette mode bizarre. Certains personnages, en effet, y sont représentés avec de monstrueux appendices autour de la bouche, appendices qui par leurs courbes extravagantes et les points dont ils sont parsemés font songer à des tentacules de pieuvre. On n'a voulu voir là que le caprice d'une école de miniature particulièrement barbare; la comparaison avec les têtes sculptées de Saint-Antonin prouve au contraire l'existence d'une mode analogue, comme on peut s'en convaincre par l'examen de notre planche 3.

Serait-ce quelque moine irlandais venu au monastère de Saint-Antonin qui avait importé sur les bords de l'Aveyron cette mode

[1] « Desor son pis gisçoit sa grant barbe floric,
« Dusque vers le braoil blanc con flor negie,
« Par derrier ses espaulles est sa crine vergie,
« A m fiex d'ormier galonnée et trenchée
« A botons jalfarins l'avoit estroit ploié. »
(*La conquête de Jérusalem*, chant VI, vers 5676 et suiv.)

étrange sur laquelle je n'aurais pas tant insisté, si la parure n'était pas, elle aussi, une des branches de l'art, la plus ancienne sans doute?

Revenons à la maison d'Archambaud.

Sur les deux piliers de la claire-voie, la sculpture se donne plus libre carrière, avec des figures en ronde bosse petite nature, « d'un beau caractère et sculptées avec une grande finesse de « détails[1] », dit Viollet-le-Duc, dont nous tenons à recueillir le jugement pour ne pas être taxé d'exagération.

Adam et Ève sont figurés, sur le premier, voilant leur nudité d'une colossale feuille de figuier et placés des deux côtés de l'arbre de la science du bien et du mal, au tronc duquel s'enroule le serpent tentateur. Sur l'autre pilier est sculpté un personnage barbu, couronné et revêtu de somptueux vêtements très étoffés ; de la main droite il tient un livre ouvert sur lequel était peinte jadis une inscription, et de la main gauche une crosse ou long sceptre terminé par un oiseau à sa partie supérieure. Le nom à donner à ce personnage a fait naître bien des discussions. Pour les uns, c'est Moïse, Charlemagne pour les autres, ou le roi contemporain du monument, ou bien saint Antonin, le patron de la ville, etc. Viollet-le-Duc, ayant cru déchiffrer sur les pages du livre les mots *regnat* et *imperat*, a proposé de voir dans cette figure le *Christ dominateur, Christus regnat, Christus imperat*[2].

Mgr Barbier de Montault, dont on ne saurait méconnaître l'autorité en semblable matière, voit dans l'énigmatique statue l'image d'un législateur symbolisant la loi, la justice, Salomon sans nul doute, par opposition avec le mal, le péché, personnifié par le serpent tentateur et par la faute de nos premiers parents[3].

L'éminent archéologue trouve dans les sujets sculptés sur les chapiteaux la confirmation, la continuation de la même idée de lutte entre les deux principes du bien et du mal.

C'est d'abord le mal : deux guerriers combattant, deux sirènes tenant un poisson (symbole de l'impureté) ; puis la lutte du bien contre le mal, un guerrier attaquant un dragon, sujet auquel fait suite l'allégorie de l'extinction du mal par lui-même, figuré par des

[1] *Dictionnaire d'architecture*, t. VI, p. 91.
[2] *Ibid.*, p. 91 et 94.
[3] *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. XIV, p. 253.

harpies dévorant des serpents. Enfin le bien triomphe, et l'état de paix et d'innocence est figuré par des oiseaux butinant sur des fleurs. La série des rois de Juda figurés aux coins des chapiteaux vient souligner l'intention générale en marquant que c'est par la loi, et avec elle, que le bien a pu remporter la victoire.

Ce symbolisme n'est pas commun en France, mais on le retrouve assez fréquemment en Italie; le meilleur exemple que je puisse indiquer est celui du palais ducal de Venise, sur les piliers d'angles duquel on voit, du côté du môle, un groupe d'Adam et d'Ève qui n'est pas sans analogie avec celui de Saint-Antonin, et, du côté de la porte de la Carte, un autre groupe figurant le Jugement de Salomon. Je n'oublierai jamais qu'à ma première visite au glorieux palais des Doges, ce rapprochement s'imposa à mon esprit avec une force singulière et que, l'ayant communiqué à M. Catanéo, l'éminent architecte de Saint-Marc, si versé sur tout ce qui a trait à l'art médieval, il reçut son entière approbation.

Toute cette ornementation sculptée s'enlevait jadis en couleurs voyantes sur le fond sombre de la pierre; colonnettes et piliers de la claire-voie, avec l'encadrement de celle-ci, fenêtres du second étage et de la tour, cordons et bandeaux, tout était peint [1].

Cette polychromie était complétée par la présence de quinze poteries orientales incrustées dans le mur, six en cordon au-dessus de la claire-voie, quatre au niveau des naissances des fenêtres du second étage, une au centre de figure du tympan de la fenêtre du milieu, au-dessus de la colonne torse, les deux autres à la tour, au-dessous du cordon supérieur [2].

Deux échantillons de cette poterie ont seuls échappé aux ravages des hommes et du temps. M. Édouard Forestié, le savant auteur de l'*Histoire des faïences montalbanaises*, possède le premier dans sa belle collection céramique; le second appartenait à Viollet-le-Duc, qui en a publié dans le *Dictionnaire du mobilier* une belle reproduction en couleur [3].

Pendant longtemps, ces poteries chaudement colorées ont été

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, t. VI, p. 94.

[2] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, t. VI, p. 91, en note : « Nous n'avons pu trouver que des fragments de ces cuvettes de faïences, qui avaient de 30 à 40 centimètres de diamètre. »

[3] *Loc. cit.*, pl. XXXII.

prises pour des imitations inintelligentes, faites en France même, de modèles apportés d'Orient[1]. Les progrès accomplis par l'archéologie ne permettent plus d'accepter cette manière de voir, que tous les faits viennent combattre : en effet, les lettres arabes dont les vases sont ornés sont tracées avec une sûreté de main, avec une netteté de pinceau tout à fait incompatibles avec ce que l'on peut attendre d'une copie faite en France au douzième siècle; la forme et les dimensions varient entre les deux spécimens connus, ce qui prouve qu'ils n'ont pas été faits en vue de leur emploi, ni même achetés dans le même but, car on les eût choisis pareils; la seule volonté bien arrêtée d'utiliser tontes les pièces que l'on possédait peut seule expliquer cette diversité; la forme, enfin, dont on ne connaît aucun exemple en Occident, est en quelque sorte classique en Orient. J'ajoute que, malgré le conseil de Linnée : *Nimium ne crede colori,* conseil aussi bon à écouter en art qu'en botanique, la coloration de ces pièces est si franchement caractéristique, qu'il ne saurait y avoir le moindre doute sur la provenance. Aucun des fragments incontestablement français découverts jusqu'ici ne présente rien qui approche de cette couleur si particulière, de cette harmonie de teinte, ni de cette finesse d'émail. Enfin, il serait facile d'indiquer, soit dans nos musées nationaux, soit dans des collections particulières, des vases incontestablement orientaux exactement pareils à ceux-ci. Nos vases sont donc venus de devers la Terre Sainte et n'ont point été fabriqués en France.

IV

Si maintenant nous appliquons à l'étude du vieux logis du *Donzel* Archambaud la méthode féconde inaugurée par M. Taine pour l'histoire de l'art et si magistralement mise en œuvre pour nos antiquités nationales par M. Henry Havard, nous trouverons sans peine de curieuses révélations sur les mœurs de l'époque, et nous

[1] *Dictionnaire du mobilier,* t. II, p. 146. « La terre, dit-il, est d'un jaune « rougeâtre; un émail blanc jaunâtre, très fin, recouvre le tout, et sur cet émail « est apposée une coloration d'un vert doux. Avec un style, avant que cette appli- « cation colorée ait été passée au four, on a enlevé des ornements très déliés qui « laissent voir l'engobe sous-jacent. Cette poterie est d'une grande finesse, etc. »

dégagerons nettement les caractères tranchés, les contrastes profonds qui séparaient au douzième siècle les races du Nord de celles du Midi, et surtout la noblesse des deux régions.

Bien différent, en effet, des romantiques châteaux féodaux d'au delà de la Loire est le logis du vicomte Archambaud.

Une inoffensive petite tour, assez semblable à celles dont se parent si fièrement les palais publics de Florence et de Sienne, le distingue seule, avec son luxe, des maisons bourgeoises voisines auxquelles il empruntait la mitoyenneté des murs. S'il porte orgueilleusement sur sa facade des poteries sarrasines, emblèmes des prouesses guerrières de son fondateur, il offre au rez-de-chaussée quatre boutiques en tout point semblables à celles des autres marchands; gros drap, parchemin, vaisselle d'étain, épices et autres spécialités de l'endroit s'y débitaient les jours ouvrables comme chez les gros marchands d'à côté : les Paturle, les Pailherols, les Maurin et les Vzumbard [1]. En haut, les trophées des croisades prouvent que les *donzels* sont gens d'épée, aptes autant que les durs barons du Nord à chevaucher un destrier équipé en guerre, à manier habilement la lance de frêne et à occire les Infidèles le plus galamment du monde; en bas, les instruments du paisible négoce, les boutiques louées aux clients, proclament très haut que les traditions de l'antiquité survivent ici, et que les liens qui unissent les vassaux à leurs suzerains sont d'une nature peu différente de ceux qui existaient entre les riches Romains et leurs clients.

Archambaud, fils de Frotard, fils d'Isarn, fils de Raymond III, comte de Rouergue, était ainsi parent des comtes de Toulouse [2], dont la bonté et la popularité sont restées célèbres; à défaut de la toute-puissante influence des mœurs locales, cette parenté suffirait à elle seule pour expliquer ces mœurs presque bourgeoises chez d'aussi nobles personnages. Tandis que les seigneurs du Nord s'isolaient de leurs vassaux, ceux du Midi recherchaient leur voisinage, vivaient au milieu d'eux et en arrivèrent bientôt à se confondre avec ces classes moyennes qu'ils aimaient et favorisaient; ce fut le cas pour la branche aînée des vicomtes de Saint-Antonin.

[1] Dumas de Rauly, *Les origines de l'hôtel de ville de Saint-Antonin, Bulletin archéologique, passim.*

[2] Guirondet, *La vicomté et les vicomtes de Saint-Antonin, loc. cit.*, p. 198.

En 1197, Isarn IV, petit-fils de l'oncle d'Archambaud, vendant aux consuls le pré qu'il possédait à côté de la ville, avec tous les droits féodaux qui en dépendaient, ne se réserve de ces droits que ce qui en revenait à chacun des membres de la communauté [1]. Au siècle suivant, en 1225, le vicomte Hugues, cédant ses derniers privilèges sur Saint-Antonin au roi Louis VIII, se qualifie mélancoliquement, *Moi jadis nommé vicomte, ego dictus quondam vicecomes*[2] ! C'est le dernier sacrifice, la reconnaissance de sa propre déchéance [3].

Malgré cette douceur de mœurs, les vicomtes étaient de véritables soldats dans la plus haute acception du mot, et on les voit enrôlés dans toutes les croisades. Les plats moresques ne sont pas un vain simulacre, mais d'authentiques trophées de guerre. Archambaud était parti avec *Pierre l'Ermite;* son fils devait prendre la croix à l'appel de saint Bernard ; son petit-fils devait suivre Philippe-Auguste et Richard Cœur de Lion, et toujours de même. Fortuné de Valette, le petit-fils d'Archambaud, se signala

[1] *Hôtel de ville de Saint-Antonin,* Parchemin n° 8, XIIe siècle.

[2] Dumas de Rauly, *Les origines de l'hôtel de ville de Saint-Antonin, Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne,* p. 287.

[3] Dans cet avilissement de la noblesse, il y aurait à relever des faits bien intéressants; pour en donner un exemple, je transcris simplement le *fait divers* suivant, recueilli par M. Éd. Forestié dans le livre de comptes des frères Bonis : « En 1346, haute et puissante dame Navarre de Malhac a déjà enterré un mari, « Jourdain de Cos, dont elle doit encore les frais de sépulture et diverses autres « fournitures à Bonis; celui-ci l'avertit charitablement par une « monesio », de « venir régler son compte; mais ne pouvant obtenir payement, il en vient à la « citation » et à l' « excommunication », dont la dame de Cos obtint l'absolution, « en 1347, après accord.

« Elle ne garda pas rancune à Bonis, puisque c'est à lui qu'elle achète les « remèdes pour ses nombreuses maladies, remèdes qui s'élèvent à 15 ou 16 livres « tournois. Malgré cet état maladif, nous la trouvons remariée à W. de La Cour « en 1347, et elle habite avec lui dans la rue des Bains. Ce second mariage ne fut « pas plus heureux que le premier; W. de la Cour mourut bientôt, et sa veuve con- « vola en troisièmes noces avec W. de Belfort, chevalier, seigneur de Puylaroque...

« Ces trois mariages en trois ans ne l'avaient guère enrichie, car la pauvre « femme ne put payer le reliquat de son compte, qui s'élevait à 6 livres 17 sols « 6 deniers. Alors elle employa un moyen fort en usage, qui consistait à donner « un gage au créancier, et Bonis inscrit sur son livre qu'elle lui a remis une « caisse contenant divers effets... (objets de ménage et de literie, et jusqu'à du « lin à filer). Et Bonis ajoute : « Elle a gardé la clef de la caisse, qui pesait « 27 livres. » Quelle curieuse peinture de mœurs digne d'inspirer un Balzac! et que nous sommes loin des terribles barons dont on nous a tant fait de contes bleus! (Éd. Forestié, *Baptêmes, mariages et sépultures au quatorzième siècle, à Montauban, Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne,* t. XII, p. 135.)

plus particulièrement, pendant la troisième croisade, à l'assaut de la *Tour maudite* de Ptolémaïs [1], et il persista à rester en Palestine après le départ du roi de France. Il avait voulu amener avec lui Jourdain son fils, bien que celui-ci eût à peine quinze ans quand les flottes franques rejoignirent à Saint-Jean d'Acre les débris de l'armée de Lusignan.

Ce Jourdain de la Valette devait prendre de nouveau la croix, mais contre les Albigeois. Il se trouvait le 12 septembre 1213 à la célèbre bataille de Muret, et faisait partie du corps d'élite qui rompit l'avant-garde de l'armée albigeoise, cette fameuse troupe catalane que commandait le comte de Foix. Il se signala même dans cette affaire d'une façon assez originale, en parant un coup de lance qu'un de ses hommes portait au général ennemi. Cette prouesse lui valut de devenir, un an plus tard, gendre de son puissant obligé [2].

Ces deux faits ne dénotent pas une haine bien convaincue contre les hérétiques et ceux qui les soutenaient. C'est qu'en effet la maison même des vicomtes de Saint-Antonin avait été assez gravement contaminée par les nouvelles doctrines; au point qu'en 1212, Simon de Montfort marcha contre la petite ville, la prit, et que son seigneur, Pons, cousin de Jourdain de la Valette, fait prisonnier, fut dépossédé et « enfermé dans une étroite prison », dont aucun Bernard Delicieux ne le fit jamais sortir [3].

Ne doit-on pas voir des traces de l'hérésie albigeoise, fille de l'ancien manichéisme, dans les symboles dualistes sculptés sur la façade de la maison d'Archambaud? Non pas qu'il faille y reconnaître des emblèmes du *Dieu bénin* et du *Dieu malin* des *Parfaits*, car, s'il en eût été ainsi, saint Bernard n'aurait pas consenti à loger, en 1140, dans ce logis suspect, et au lieu de s'y reposer en paix avant de se mettre en route pour Beaulieu, il s'en fût écarté plein de colère, en secouant contre lui la poussière de ses sandales, comme à Verteuil [4]. Pourtant, comme toute doctrine, avant d'écla-

[1] Guiroudet, *Les croisés de Saint-Antonin, Bulletin archéologique*, t. V, p. 117.

[2] Guiroudet, *loc. cit.*, p. 122; Cabrol, *Généalogie manuscrite de la famille de Valette*.

[3] *Histoire générale du Languedoc*, t. V, p. 183.

[4] Guillaume de Puy-Laurens.

ter, couve longtemps dans les esprits, je ne crois pas émettre une hypothèse absolument invraisemblable en trouvant dans le symbolisme dualiste de l'hôtel de ville de Saint-Antonin un indice de l'état des esprits préparant le grand mouvement de la fin du siècle.

Ce que, en tout cas, il est impossible d'y méconnaître, c'est un grand goût décoratif, fort rare encore à cette époque, dans les logis seigneuriaux d'une importance égale, des provinces septentrionales. Dans quel château vicomtal de la Champagne ou de la Normandie trouverait-on, au douzième siècle, je ne veux pas dire autant de luxe, mais une aussi sûre entente de la décoration architecturale, logique, simple et noble? Les races conquérantes du Nord ne brillaient point par leur culture intellectuelle, tandis qu'en Aquitaine, en Languedoc, en Provence, subsistait encore une notable part du patrimoine d'art et de philosophie légué par la civilisation romaine. Tout le reste de la France le reconnaissait si bien, que Sulpice-Sévère, envoyant en Aquitaine sa *Vie de saint Martin*, était fort inquiet sur l'accueil qu'allaient faire à son latin barbare des gens d'un goût aussi délicat [1]. Ce sont là des généralités probantes seulement pour l'ensemble, mais nous possédons des preuves matérielles d'une culture intellectuelle fort développée dans la famille vicomtale de Saint-Antonin.

En août 1155, les vicomtes procédant à une nouvelle division de leurs biens, Pierre Isarn, rédacteur de l'acte de partage, déclare dans le préambule *que le droit a pour but de rendre les hommes bons, que la justice consiste dans la perpétuelle volonté de faire le bien*, etc... emprunts manifestes, comme le remarque judicieusement M. Dumas de Rauly [2], aux préliminaires des *Institutes*. Or ce n'est qu'au commencement du douzième siècle, dit-on, que les *Pandectes* avaient été retrouvées à Amalfi. Il fallait donc que le vicomte Pierre Isarn fût très au courant des choses intellectuelles de son temps pour pouvoir s'inspirer ainsi de textes si récemment découverts, car Amalfi était bien éloigné alors des bords de l'Aveyron. Ceci nous porte à croire que les jeunes nobles

[1] Dum cogito me hominem Gallum inter Aquitanos verba facturum, vereor ne offendat vestras nimium urbanas aures sermo rusticus. (*Les troubadours et leur influence*, etc., par M. Eugène Barret.)

[2] Dumas de Rauly, *Les origines de l'hôtel de ville de Saint-Antonin, loc. cit.*, p. 285.

du douzième siècle allaient faire leurs études à Toulouse, Montpellier ou Bordeaux, comme ils le firent si régulièrement plus tard. N'oublions pas qu'à Montpellier surtout affluaient les légistes italiens, et que l'un d'eux, Placentin, mort en 1192, avait fait précisément une somme du droit et de nombreux travaux sur les *Institutes* de Justinien [1]. Devons-nous voir un écho du cours de Placentin dans le préambule de Pierre Isarn?

Il faut d'ailleurs se rappeler que le pays où nous sommes est celui des troubadours, et la famille même d'Archambaud devait donner le jour à un de ces poètes guerriers [2], Raymond Jourdain, qui, s'il marcha sur les traces amoureuses et poétiques de Bertrand de Born, ne mérita pas du moins, comme le patriote aquitain, d'être placé par Dante dans le cercle des schismatiques, décapité et tenant sa tête par les cheveux :

Pesol con mano a guisa di lanterna [3].

Ne poussons pas plus loin cette analyse; ce que nous avons dit suffit amplement à prouver une fois encore combien est juste et fertile la méthode qui dans l'histoire de l'art fait marcher de conserve l'étude des hommes et celle des monuments qu'ils ont élevés, et qui admet, avec M. Taine, « que pour comprendre une œuvre « d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec « exactitude l'état général de l'esprit et des mœurs du temps « auquel ils appartenaient [4] ».

V

Reprenons la description du vénérable logis.

Malgré les modifications et les remaniements pratiqués au quatorzième siècle par les consuls, sa disposition intérieure est assez

[1] Henri Bordier et Éd. Charton, *Histoire de France*, t. I, p. 287.

[2] Nostradamus, *Poètes provençaux;* Du Mège, *Voyage archéologique dans le Tarn-et-Garonne;* E. Trutat, *Vallée inférieure de l'Aveyron*, p. 24; de Galjal, *Études sur le Rouergue;* Bosc, *Mémoires pour servir à l'histoire du Rouergue;* L. Guiroudet, *Raymond Jourdain, troubadour, Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. XI, p. 236.

[3] Dante, *Inferno*, canto xxviii.

[4] Taine, *Philosophie de l'art*, 4e édit., t. I, p. 8.

bien conservée pour qu'il nous soit possible de la retrouver sans hésitation. Elle était la même pour les deux étages et se composait d'une vaste pièce occupant tout le corps de logis et d'un cabinet placé dans la tour, celui-ci ayant accès dans la première salle par quelques marches d'escalier.

Selon toutes probabilités, la grande pièce du premier étage constituait la *salle* proprement dite, le lieu où la famille se tenait ordinairement réunie, où elle prenait ses repas et recevait ses hôtes; au second étage étaient les appartements privés; les cabinets de la tour servaient de resserre pour les objets précieux.

Il nous semble voir la vaste cheminée en face de la claire-voie, la grande table, le lit à courtines, les chaises, bancs et tabourets, les riches tentures, la décoration peinte[1], avec çà et là un raide crucifix, une madone byzantine, des armes rougies jadis du sang des Infidèles. Il nous semble voir tout cet intérieur riche avec simplicité, à l'instant où, en 1140, saint Bernard y entra pour la première fois, car, nous l'avons déjà dit, le grand adversaire d'Abélard honora de sa présence le logis du donzel du Cuzoul, alors qu'il venait bénir la nouvelle installation cistercienne dans la pittoresque vallée de Beaulieu.

Archambaud commençait dès lors à être âgé, et sans doute il ne portait plus sa barbe divisée en *guernons* extravagants comme au temps de sa jeunesse. Ses grands cheveux, tombant sur ses épaules et coupés ras au sommet du crâne, avaient eu le temps de blanchir. Son cousin était mort, un des fils de celui-ci pareillement[2]; trois autres restaient qui, cette année même, sur les conseils de leurs parents Aymard, évêque de Rodez, et Raymond, évêque de Toulouse, avaient concédé de nouvelles franchises à leurs vassaux[3]. Son fils, Raymond-Hugues, venait de contracter une belle alliance en épousant Brunissande, fille de Forton, vicomte de Cahors[4].

Deuils et joies, heur et malheur, suivant le sort de l'humaine nature, avaient mêlé leurs teintes sombres et leurs couleurs joyeuses dans la trame de sa vie; aussi le vieux pèlerin reçut-il

[1] « Sur les murs de la salle recouverts d'enduits, nous avons pu constater des peintures de deux époques (douzième et quinzième siècle). » VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire d'archéologie*, t. VI, p. 94.

[2] GUIRONDET, *La vicomté et les vicomtes de Saint-Antonin*, *Bulletin archéologique*, t. II, p. 199.

[3] GUIRONDET, *ibid.*; TRUTAT, *Vallée inférieure de l'Aveyron*, p. 32.

[4] GUIRONDET, *Les croisés de Saint-Antonin*, *Bulletin archéologique*, t. V, p. 114.

auprès du vieux croisé non seulement cette large hospitalité qu'on ne refusait guère alors à personne, mais aussi l'appui le plus sérieux pour l'érection du nouveau monastère[1]. Ce fut, avec la naissance de ses petits-fils, le dernier événement de la vie d'Archambaud, qui ne tarda pas (1146) à aller rejoindre ses pères sous les dalles funèbres de l'église de Saint-Antonin[2].

VI

Avant de continuer l'histoire de la maison d'Archambaud, arrêtons-nous un instant pour considérer de plus près les ornements sculptés qui s'étalent avec tant de profusion sur sa claire-voie.

Il en vaut la peine, car nous avons devant nous le chef-d'œuvre de cette école toulousaine qui s'annonçait si magistralement et promettait de si beaux fleurons à la couronne de l'art méridional, quand elle fut brusquement étouffée par les commotions politiques et religieuses du commencement du treizième siècle.

En Aquitaine, en effet, aux onzième et douzième siècles, s'accomplissait une demi-renaissance aux chants des troubadours et sous l'impulsion toute-puissante d'une noblesse cultivée, libérale, intelligente[3], secondée par une bourgeoisie douée des mêmes qualités[4]. Les traditions romaines y avaient survécu aux incursions dévastatrices des bandes sauvages de Clovis et de Pépin le Bref[5].

[1] L. Guiroxdet, *L'abbaye de Beaulieu.*

[2] Guiroxdet, *Les croisés de Saint-Antonin*, p. 114.

[3] Charles Gidel, *Les troubadours et Pétrarque.* Paris, 1857, *passim.*

[4] « Les idées et les habitudes de la chevalerie étaient descendues assez bas dans la société générale. Les simples bourgeois aspiraient habituellement au titre de chevalier; ils l'obtenaient aisément, et il s'était formé dans les villes « une classe nombreuse qui se piquait d'imiter les mœurs élégantes dont les châ- « teaux avaient donné l'exemple. La chevalerie était devenue une espèce de lien entre les villes et les cours, entre la démocratie et la féodalité. » Fauriel, *Croisades des Albigeois*, Introduction, p. XLII. — C'est le même phénomène que celui qui se produisit au dix-huitième siècle; les grands descendaient, les petits montaient; la bourgeoisie arrivait à la noblesse, et la noblesse affectait de mépriser ses titres. Conséquence d'une idée philosophique au dix-huitième siècle et des traditions gallo-romaines au douzième.

[5] Un exemple entre mille; je l'emprunte à M. E Müntz : « Sur un des chapi- « teaux du cloître de Moissac, deux Victoires volant, comme sur les sarcophages « romains, témoignent à la fois, par leur style, du profond abaissement de l'art,

Les monuments gallo-romains foisonnaient encore de toutes parts, et les artistes d'alors, comme plus tard les quatrocentistes italiens, eurent le bon sens d'y voir des exemples à méditer et non des modèles à copier. Politesse de mœurs, élégance, littérature, beaux-arts, tout renaissait à la fois chez cette race imaginative et forte, mais déjà, hélas! sur la pente de la décadence, car ses mœurs étaient aussi corrompues que sa culture était brillante. En ce sens du moins la supériorité restait aux gens du Nord, et il faut voir comme ceux-ci, par la plume de leurs écrivains, de Raoul Glaber par exemple, prennent sur ce chapitre la revanche de toutes leurs autres infériorités[1].

A cette civilisation si particulière, si précoce, devait correspondre un art nettement frappé d'une empreinte originale. C'est ce qui se produisit en effet.

Cultivés d'abord par les moines ou sous leur direction, les beaux-arts, la sculpture surtout, s'inspirèrent uniquement des modèles byzantins, argent repoussé, cuivres et ivoires que le commerce vénitien importait dans le pays. C'est le cas à Toulouse, à Moissac, etc.[2]. Mais bientôt dans l'ouvrier se développe l'artiste, et celui-ci s'efforce d'échapper aux liens de la routine. Jamais il n'abandonna entièrement les modèles byzantins, mais il sut du moins leur donner ce qui leur fait toujours défaut, le mouvement et la vie, qu'il apprit à connaître par l'étude directe de la nature. La copie, l'imitation des modèles orientaux permit aux sculpteurs d'en finir avec la décadence gallo-romaine, en leur réapprenant le métier qui s'était graduellement abâtardi jusqu'à la pure barbarie; puis, forts des idées plus larges et plus libres dont leur atmosphère morale était imprégnée, l'esprit vierge de tout byzantinisme, ils

« et, par leur disposition, d'une réminiscence à la source de laquelle il n'est pas « difficile de remonter. » *La tradition antique chez les artistes du moyen âge, Journal des savants*, 1888, p. 172.

[1] « Cœperunt confluere... in Franciam atque Burgundiam, ab Arvernia et Aqui- « tania homines omni levitate vanissimi, moribus et veste distorti, armis et equo- « rum phaleris incompositi a medio capitis comis nudati, histrionum more barbis « rasi, caligis et ocreis turpissimi, fidei et vacis fœdere omnino vacui. Quorum « itaque infanda exemplaria, heu! proh dolor! tota gens Francorum omnium « honestissima... rapuit donec omnis foret nequitiæ et turpitudinis illorum con- « formis. » Raoul Glaber.

[2] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, article *Sculpture*, t. III, *passim*.

ployèrent les modèles venus d'Orient à la reproduction des formes naturelles et les refondirent en quelque sorte au creuset de l'émotion et de la vie, sans lesquelles l'art n'est qu'une vaine formule, qu'un son mélodieux, mais vide de sens. Cette marche d'ailleurs paraît inhérente à l'esprit méridional; à sept siècles d'intervalle, ne voyons-nous pas Ingres faire pour l'art classique ce que ses obscurs devanciers avaient fait pour l'art byzantin?

L'école toulousaine était à son apogée quand furent taillées les sculptures de l'hôtel de ville de Saint-Antonin[1]. Dans aucun autre monument l'originalité n'est aussi frappante; j'en veux pour seule preuve la figure du personnage couronné du pilier de la claire-voie, que ce soit Salomon, Charlemagne, Jésus-Christ ou Moïse. C'est un type dont on chercherait vainement ailleurs un équivalent, et la variété des dénominations qu'on lui a attribuées, l'hésitation des archéologues devant l'énigme que semblent poser sa face sévère et son livre ouvert, sont la meilleure preuve de cette originalité entraînant l'artiste à demander à sa seule imagination les éléments caractéristiques que ses confrères des autres provinces n'étaient que trop portés à accepter aveuglément de la tradition ou des formulaires hiératiques.

C'est par le souci de la vérité, par le réalisme, pour nommer la chose par son nom, que l'originalité du sculpteur roman s'affirme dans le groupe d'Adam et Ève. La pose des deux personnages n'a rien de commun avec ce que les manuscrits du moyen âge nous montrent avec tant de verve[2]; elle est toute byzantine, incontestablement byzantine, et je ne serais pas surpris d'en retrouver le modèle dans quelque mosaïque de Saint-Marc, à Venise, dans quelque ivoire de nos Musées, peut-être sur le siège de saint Maximien, à Ravenne. Mais l'artiste qui en a copié la gaucherie et l'hiératisme s'est directement inspiré de la nature pour tout le reste; malgré son inexpérience en fait de nu, il a su très bien trouver chaque muscle, le mettre à sa place et l'accuser avec une

[1] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, t. III, p. 116.

[2] Voy. surtout Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque*, traduction Sachet. Paris, 1875, p. 54 et 68. — Au point de vue de l'histoire de l'art, il est peu de sujets aussi intéressants à étudier que ceux de l'histoire d'Adam et Ève, car ils présentent, dans leur action toute simple, un champ dans lequel il est facile de comparer la valeur de chaque artiste, en même temps que pour toutes les époques il présente le nu, ce critérium de l'art.

exagération tout assyrienne[1]. Sans doute l'ensemble est déplorable et ne rappelle que de très loin les groupes similaires du dôme de Milan et du palais ducal de Venise, mais il y a là cependant un vif sentiment de la nature[2]. Ce sentiment, malheureusement, ne sait pas encore dégager l'ensemble d'une forme ; le sculpteur cherche d'abord le détail et s'efforce de le rendre avec précision, sans se demander s'il pourra le raccorder avec le détail suivant, sans se douter même qu'une juxtaposition des parties est loin de former un ensemble.

Nous retrouvons d'ailleurs dans tout cela des reflets non douteux des idées, des façons de voir et de sentir du temps. Sans aller demander des exemples aux poésies des troubadours, ne sommes-nous pas autorisés à rapprocher cette recherche naïve de certains détails caractéristiques des vêtements alors en usage? Cette accentuation des formes, cette horreur des surfaces larges et lisses, cette poursuite exagérée des mille plis, des mille cassures de la peau, tout cela ne présente-t-il pas une analogie frappante avec ces robes de femme dessinant exactement les formes, mais les entourant de véritables spirales de plis obtenues à grand'peine sur des étoffes de soie crêpée, comme on peut en voir figurées sur les miniatures de quelques manuscrits et sur des sculptures, notamment sur le beau chapiteau du Musée de Toulouse représentant la Danse d'Hérodiade[3]?

Cette recherche un peu flamande du caractère accidentel, comme cet amour pour les antithèses et les symboles alambiqués que nous trouvons dans l'ornementation des chapiteaux, ne fait-elle pas songer encore à ces bizarreries de la mode, à ces barbes divisées en six pointes et à ces chaussures munies d'une haute patte découpée en palme ou en acanthe[4]?

[1] Comparer, pour se rendre compte de la supériorité de l'école toulousaine, avec le même sujet sur les chapiteaux de l'église Saint-Benoît-sur-Loire.

[2] Malgré les progrès qui se sont accomplis pendant trois siècles, il y a plus d'une analogie, comme sentiment et comme faire, avec les statues d'Adam et d'Ève, par Filman Riemenchneider (1490), du portail de la chapelle de Notre-Dame, à Wurzbourg.

[3] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, t. VIII, p. 25; *Dictionnaire du mobilier*, t. II, p. 317 et 453.

[4] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III, article *Chaussure; Dictionnaire d'architecture*, t. VIII, p. 124, etc.

Le parti pris décoratif n'est-il pas le même dans l'architecture et dans le vêtement? Prenez le bliaud et le manteau du douzième siècle; l'ornementation s'y présente par larges bandes ou ganses de broderies posées presque toujours horizontalement autour du cou, à la ceinture et sur le bord du manteau, le fond de l'étoffe restant uni et sans qu'aucun détail vienne relier ces parties entre elles, motif qui s'est conservé jusqu'à nos jours dans les vêtements des paysans bas bretons. Dans les édifices, dans l'hôtel de ville de Saint-Antonin tout au moins, cette même disposition se manifeste par la claire-voie ornementée, par les cordons, etc., placés isolément sur le mur nu. Système que l'art gothique renversera absolument en architecture comme dans le costume.

Ces rapprochements pourraient sembler arbitraires s'ils constituaient un cas isolé; mais dans toute l'histoire de l'art, nous voyons les mêmes faits se reproduire à toutes les époques avec la régularité d'une véritable loi, comme M. Henri Havard l'a si bien mis en lumière dans son beau livre : *l'Art à travers les mœurs* [1].

Mais c'est assez sur ce sujet; achevons d'exposer le plus rapidement possible l'histoire de la maison d'Archambaud.

VII

Tous les faits de cette histoire me sont fournis par l'excellent mémoire, tant de fois mis à contribution déjà, de M. Dumas de Rauly.

Le 2 août 1155, Pierre Isarn et Guillaume Jourdain procèdent à un nouveau partage de la ville de Saint-Antonin; dans l'acte, la future maison consulaire, reconnaissable à tous ses confronts et désignée sous le nom de *Maison neuve*, est attribuée aux Fontaine, branche cadette de la famille. Ainsi, dès avant cette date, la maison d'Archambaud avait cessé d'appartenir à son fils pour entrer dans le domaine de la branche aînée. A défaut de documents, on peut toujours risquer une hypothèse; en voici une qui, ce nous semble, peut être considérée tout au moins comme vraisemblable.

Raymond Hugues, fils d'Archambaud, nous l'avons déjà dit, fit

[1] Paris, Quantin, 1882, p. 238 et suiv.

partie de la seconde croisade. Précisons : c'est à Vezelay, en 1146, qu'il reçut la croix des mains de saint Bernard, l'ancien hôte de son père; accompagné de son beau-père Forton, il s'embarqua en 1147, avec Alphonse, comte de Toulouse, après avoir délégué l'administration de ses biens à Brunissande, sa femme[1].

On sait assez, pour n'avoir pas besoin d'y insister, que ces lointaines expéditions étaient si coûteuses qu'elles commencèrent la ruine de la féodalité; est-il déraisonnable d'admettre que, possédant déjà le château du Cuzoul, fief particulier de la famille, Raymond-Hugues se soit décidé à vendre à ses cousins la maison de Saint-Antonin, pour couvrir les frais de la croisade? En tout cas, il est certain qu'à partir de ce moment la descendance d'Archambaud est définitivement fixée au *Château de Cuzoul* ou *Castrum Vallatum*[2], d'où tira son nom cette noble famille de La Valette qui devait donner le jour à l'héroïque défenseur de Malte.

A une date encore indécise, 1160 ou 1165, la maison d'Archambaud change encore de maîtres; les Fontaine la cèdent à leur allié *Pons de Granholet*[3], riche bourgeois de la ville. Ainsi, le pauvre logis a évolué dans le même sens que la famille vicomtale, qui, nous l'avons dit, finit par se confondre avec la bourgeoisie, ou à peu près. Fondée par un vicomte, la maison passe entre les mains de simples chevaliers, les Fontaine, pour échoir enfin à de riches bourgeois. Il est vrai que les mâles bourgeois de nos petites républiques communales étaient d'autres personnages que les naïfs boutiquiers dont l'école romantique fit de si belles gorges chaudes aux environs de 1830.

Dans toutes ses fluctuations pourtant, la maison conservait sa noblesse propre; je n'entends pas par là ses nobles proportions et ses belles sculptures, mais les exemptions de toute servitude, cens et domination, étant construite sur terre de franc-alleu[4].

Les vicomtes, toutefois, s'étaient primitivement réservé l'usufruit des quatre boutiques du rez-de-chaussée, car un acte de 1173 nous montre le vicomte Pierre et sa mère cédant à *Na Mança*, fille de Rotgier, l'une des quatre tables du marché placées entre les piliers

[1] Guirondet, *Les croisés de Saint-Antonin*, *loc. cit.*, p. 114, 115.
[2] Guirondet, *loc. cit.*, p. 115. — Le château était bâti sur des ruines romaines.
[3] Dumas de Rauly, *loc. cit.*, p. 288.
[4] *Ibid.*, *passim*.

de la maison de Pons de Granholet, sous l'oubli d'un prêt de 6 deniers qu'elle leur avait consenti[1].

A cette date, 1173, Raymond de Granholet, fils de Pons, est devenu propriétaire de la maison; plus tard, elle passe entre les mains de son fils Guillaume, dont les enfants, Raymond et Gauzide, la cèdent à Jean Garin (1269) pour la somme de 7,000 sols caorsins[2]. Le logis d'Archambaud ne sortait pas encore entièrement de la famille, car, dans leur déclaration de 1330, les consuls déclarent que Gauzide épousa Jean Garin[3]. Leur fils Bernard Garin, encore vivant en 1330, revend une fois le pauvre logis à un certain Jean Roques, dont les fils, Bernard et Jean, par les soins de leurs tuteurs Guillaume et Gaston de Fontaine et Grimal Valat, la cèdent enfin aux consuls de Saint-Antonin, au prix de 400 deniers tournois bons (*sic*)[4]. Enregistrons, pour en finir, les noms des intelligents magistrats qui, en traitant cette excellente affaire, ont assuré la conservation de ce rare monument civil du douzième siècle ; c'étaient : R. Ruffet, Laurent de Somart, R. Franciella, Durand du Barry, G. Cariolis, A. Gelé jeune et R. de Belpech.

Dès lors l'histoire de la maison de 1125 se confond avec celle de la municipalité, et, sauf les procès auxquels elle donne lieu entre le fisc et les consuls, nous ne la trouvons presque jamais désignée dans les actes et les comptes municipaux; entrée dans la collectivité, elle s'y confond entièrement et perd toute vie propre.

Sans posséder des renseignements aussi étendus sur les Granholet que sur les vicomtes, nous aurions pu cependant faire un peu revivre cette famille de bourgeois presque nobles, malgré leur nom peu harmonieux. Mais cette étude ne nous eût rien appris de nouveau quant à la maison même, et nous nous sommes abstenu, notre tâche étant aussi complète que nous pouvions l'espérer de nos forces.

Au cours de cette étude, nous nous sommes efforcé de mettre en lumière les rapports intimes qui unissent l'architecture privée aux mœurs contemporaines. Une analyse minutieuse des dispositions, des ornements et du caractère de la maison d'un gentilhomme

[1] Dumas de Rauly, *Les origines de l'hôtel de ville de Saint-Antonin, Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne*, p. 286.
[2] *Ibid.*, p. 283.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 281.

méridional du douzième siècle nous a montré combien les nobles aquitains différaient de ceux du reste de la France, et elle nous a fait toucher du doigt les liens intimes qui unissaient les premiers à cette bourgeoisie puissante comme les gildes vallonnes, mais autrement cultivée, dans laquelle ils ne devaient pas tarder à se fondre.

L'étude des logis des siècles suivants, encore debout dans Saint-Antonin, érigés par de riches marchands ou de puissants chefs de corporation, nous ferait voir comment les traditions de libéralisme, de culture intellectuelle, d'amour pour les arts et de saine raison, avec des tendances pas mal chevaleresques et guerrières, ont passé d'une classe à l'autre sans trop de changements. Nous assisterions à une seconde renaissance artistique effectuée par l'art gothique, plus réaliste que la précédente, entièrement dégagée des langes byzantins, et dans laquelle les instincts populaires se décèlent par la trivialité de l'imagination et par un tour rabelaisien tout particulier, par ce qu'on est convenu d'appeler l'esprit gaulois, esprit nouveau alors et qui n'avait pas plus d'équivalents dans le pays des troubadours que dans les civilisations antiques.

Nous verrions enfin, au quinzième siècle, l'art déchoir pour tomber dans la manière, gâcher le plâtre après avoir exclusivement taillé la pierre, mais conserver encore une aisance, une distinction, une science que la décadence du dix-septième siècle sera bien loin de pouvoir nous montrer.

Ainsi, l'histoire de quatre ou cinq maisons d'une petite ville perdue dans les gorges — les *cagnons*, comme disent les géographes de l'Aveyron — se serait haussée au rang d'une étude générale sur l'art pendant le moyen âge, sans jamais abandonner l'histoire des mœurs, qui seule peut lui donner la vie en la rattachant à l'évolution générale de l'esprit humain.

Si Dieu nous prête vie, nous nous efforcerons de donner cette seconde partie, suite logique du présent travail.

Monteils, avril 1889.

Jules MOMMÉJA,
Membre de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

XI

LES FRESQUES DU CHATEAU DE BIOULE (TARN-ET-GARONNE).

« *Toto noscuntur in orbe* », telle est la fière devise de la noble « maison de Cardaillac, et les fastes de l'histoire militaire du « midi de la France montrent à chaque page un ou plusieurs de « ces fiers Quercynois au premier rang parmi les plus qualifiés du « pays.

« Peu de familles ont eu une plus belle lignée de valeureux « chevaliers, de prélats éminents et de pieux religieux.

« Ils avaient pour armes : *De gueules au lion passant d'argent « armé, lampassé et couronné d'or, à l'orbe de* 13 *besants d'ar- « gent*. Pour cimier : *Un demi-lion issant d'argent;* pour supports : « *deux griffons*.

« Originaire du haut Quercy, cette maison avait son berceau à « Cardaillac, près Figeac, où chacune des branches conserve « toujours une part de la seigneurie, qui se composait de « 22 paroisses.

« Les coseigneurs y firent bâtir de grandes et fortes tours, dont « une se nommait la tour de Bioule, et un juge commun exerçait « la justice au nom de tous.

« Les Cardaillac de Bioule sont devenus au treizième siècle la « branche principale, qui s'éteignit au seizième siècle.

« Un arrêt du parlement de Toulouse, rendu dans un procès « de famille, en 1521, au sujet de la question de succession, « déclare que, d'après la louable coutume de cette maison, qui « descendait de celle de Toulouse, et, à cause de ce, suivait les « louables et anciennes coutumes d'icelle Maison, les fils masles « y ont toujours succédé, ce que n'ont jamais fait les filles, ni « femelles, ains ont été expulsées par temps immémorial. »

C'est en ces termes que notre excellent confrère, M. Édouard Forestié, présentait, il y a peu de jours, à la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, l'orgueilleuse famille qui fit construire

le château de Bioule, dont pendant trois siècles elle a rempli les vieux murs d'un éclat et d'une gloire retentissant dans toute la province et parfois même sur toute la France. Chevaliers, chefs de guerre, sénéchaux, abbés, évêques, cardinaux, bienheureux même, aucune illustration n'a manqué à la famille de Cardaillac. Tant d'éclat, de dévouement et de loyaux services n'ont pu cependant la sauver de l'oubli, pas plus que la loi salique, dont elle avait adopté la disposition fondamentale, ne l'a empêchée de tomber en quenouille à son tour et de léguer à un autre sang et à un autre nom tout ce bel héritage, comme ces flambeaux que les coureurs dont parle le poète latin se passent de main en main dans la nuit.

Seul témoin de ces « splendeurs éclipsées », le château de Bioule est menacé à son tour. Comme son ancien voisin, le château des Turenne, à Nègrepelisse, il semble appelé à disparaître bientôt, lui aussi, abîmant dans les plâtras ses trésors artistiques dont le souvenir s'envolera pour jamais avec la poussière des derniers décombres, ne laissant plus de traces que dans la mémoire des archéologues, derniers mais fidèles gardiens des gloires oubliées.

Ceux-ci ne failliront pas à ce noble devoir. Déjà, le 27 mars dernier, au premier cri d'alarme, la Société archéologique de Tarn-et-Garonne se transportait à Bioule pour procéder à l'étude détaillée du château, et, sous la direction du Président, le savant et sympathique chanoine Pottier, des fresques, à peine devinées jusqu'ici sous un épais enduit, ne tardaient pas à reparaître sur les murs de la chapelle seigneuriale. Ces nouveaux trésors exigeaient un redoublement de zèle; une monographie complète s'imposait inéluctablement; aussi, à l'appel de M. le chanoine Pottier, chacun s'est mis à l'œuvre. M. de Fontenille étudie au point de vue archéologique les peintures de la chapelle et de la salle des Preux, tandis qu'un groupe d'artistes, MM. Célarié, Boscus, de Belleud, les reproduisent scrupuleusement; M. le commandant du génie Marinier relève tous les détails architecturaux; enfin, M. Édouard Forestié écrit l'histoire du château et celle de la famille de Cardaillac, et ses belles études vont remettre en lumière quelques grandes figures oubliées de la guerre de Cent ans.

C'est avec regret que nous renonçons à suivre M. Forestié dans

sa belle évocation historique, car il nous eût montré dans Hugues de Cardaillac le premier artilleur français exploitant, pour la défense du sol national, l'invention féconde autant que meurtrière qui, sonnant le glas du moyen âge et de la chevalerie, allait ouvrir l'ère moderne, celle de la science et du calcul.

Peu de vieux manoirs en France peuvent s'enorgueillir de souvenirs aussi grands, et au nom seul de ces derniers, nous nous croirions tenus d'élever la voix pour attirer sur le monument menacé un peu de cette attention à laquelle il a tant de droit.

Mais un autre intérêt nous sollicite encore, et celui-ci sera plus spécialement goûté dans cette assemblée, car il est tout artistique, et je lui crois assez de puissance pour conquérir, dès qu'il sera mieux connu, une véritable popularité au vieux logis de Hugues de Cardaillac.

L'art de l'architecture n'a cependant rien à voir ici, je m'empresse de le déclarer, car le château de Bioule est une œuvre hybride et remaniée d'une façon sauvage; pas un architecte ne pourrait se défendre de récriminer devant elle. Un grand donjon en pierre, carré, à ouvertures romanes, en formait le noyau; du côté de la rivière, un robuste soubassement, en pierre aussi, est venu offrir son solide appui aux constructions ultérieures, toutes en briques; c'est sur cette base que chaque siècle est venu travailler, démolissant de-çà, construisant de-là, logeant un boudoir dans la grosse douve de l'artillerie et une buanderie dans la noble salle des preux. Partout s'accusent des arrachements de murs et se dessinent des ouvertures de portes; le plan primitif est aussi difficile à déterminer sous ces additions et ces démolitions, sous ces interpolations et ces ratures, serions-nous tenté de dire, qu'un texte classique sous les caractères plus modernes d'un palimpseste. Et pourtant cet ensemble a très bon air; des perspectives s'y percent, créant de charmants tableaux, soit que dans la cour l'œil se dirige vers l'escalier de bois, au-dessus duquel s'élève la tourelle du beffroi, plus large au sommet qu'à la base, comme certains minarets persans; soit que, du côté de la rivière, le regard suive la mâle façade de briques à la chaude couleur terre de Sienne, mouchetée de taches claires par les sommiers et meneaux des fenêtres et de taches sombres par les ouvertures cruciformes des archères et arbalétrières... A quoi bon insister au reste? Voici quelques beaux

dessins dus au talent si ferme et si consciencieux de M. Célarié; ils en diront plus que cent pages de description minutieuse, eussions-nous ce génie plastique de la plume qui permettait à Théophile Gautier de lutter, pour la description de Venise, avec les pinceaux des Canaletto, des Bonington et des Ziem.

La sculpture, on le devine d'après cette description de l'ensemble, ne joue aucun rôle ici; c'est un art peu usité, presque inconnu dans nos plaines alluviales où la brique est seule employée. A Bioule plus particulièrement, la pierre a été mise en œuvre avec une maladresse rare. A peine quelques meneaux offrent-ils des moulures et des amortissements sobres jusqu'à la pauvreté. Les seules pierres sculptées que nous ayons à signaler entrent dans l'ornementation des cheminées. L'une de celles-ci, au premier étage, présente deux bustes grossiers en consoles vêtus et coiffés de mailles, soutenant avec des efforts grotesques la large hotte de briques; dans la salle des Preux, deux fragments restés en place dans le mur nous font deviner une autre cheminée d'une grande richesse de décoration; mais ici encore, « *etiam periere ruinæ* », tous les morceaux ont disparu; probablement ils sont enfouis dans les remblais de la terrasse placée, au siècle dernier, en avant des constructions, du côté de la chapelle.

Notre enquête sur l'art au château de Bioule ressemble fort, jusqu'ici, à ce qu'au palais on nomme procès-verbal de *carence:* l'architecture et la sculpture nous ont fourni bien peu de chose; patience, cependant, la peinture va nous dédommager amplement, car elle règne en maîtresse ici dans toutes les parties non remaniées antérieures au seizième siècle, et j'ose dire que bien peu d'édifices civils en France peuvent s'enorgueillir d'un ensemble de peintures murales aussi intéressantes et aussi bien conservées.

Les agents qui, partout ailleurs, ont travaillé pour détruire, l'abandon, les crépis et les badigeons, etc., ont joué ici le rôle contraire, et nous devons savoir gré au mauvais maçon du dix-huitième siècle d'avoir recouvert d'un enduit odieux les murs de la chapelle funèbre des Cardaillac, nous devons être reconnaissants aux descendants de ce dernier d'avoir abandonné la résidence de leur glorieux ancêtre, car c'est à ces causes qu'est due la conservation des restes curieux dont nous allons tenter une description sommaire.

Pour suivre l'ordre chronologique, entrons d'abord dans la chapelle. C'est un petit édifice de style roman, aux murs de briques greffés sur des constructions plus anciennes en pierre de petit échantillon. La voûte est en berceau, terminée en demi-coupole sur l'abside; deux piliers engagés servant d'appui à un arc plat, de peu de saillie, séparent l'abside de la nef. Au milieu du dallage (jadis sans doute en carreaux émaillés, comme ceux qui ornent la petite crédence de droite) s'ouvre l'entrée du caveau sépulcral, encore inexploré, où dorment les derniers restes du grand Hugues de Cardaillac et de quelques-uns de ses descendants. Comme construction, ce monument est de la dernière simplicité; aussi la puissante famille qui l'avait édifié pour que ses membres pussent y trouver le repos sous l'œil de Dieu, demanda-t-elle à la peinture de recouvrir de son opulent manteau toute cette triste nudité, et la peinture s'est si bien acquittée de sa tâche que, malgré sa petitesse, l'humble chapelle de Bioule fait songer aux glorieuses églises peintes de l'Italie dont les noms sont dans toutes les mémoires.

Comme dans les trois églises d'Assise, comme dans les chapelles de Santa Croce et de Santa Maria Novella, tout est peint ici, murs et voûte, et l'ensemble ne présente aucun disparate, aucune addition; la vétusté d'une part, et d'autre part la brutalité d'un maçon, ont seules causé des lacunes dans ce remarquable ensemble.

Au-dessus de l'ancienne porte, aujourd'hui bouchée, placée au milieu du mur en face du chœur, est peinte une Madone de grandeur naturelle tenant son divin Fils sur les genoux. Elle est inscrite dans un compartiment rectangulaire encadré par deux colonnettes et surmonté d'une arcature trilobée. A droite et à gauche de ce motif central s'étendent deux bandes superposées de peintures, divisées en compartiments par des arcatures semblables à la précédente; ces bandes s'appuient sur une litre armoriée qui règne tout autour de la chapelle, et atteignent jusqu'au cordon saillant des naissances de la voûte; elles sont séparées par une bande sur laquelle court un large ruban pourpre, plié en zigzag. Chaque zone est divisée en seize compartiments entre les gables desquels sont placés alternativement des écussons armoriés et des ornements en forme de rosaces.

Voici sommairement la liste des sujets que nous avons pu noter dans une première reconnaissance : la *Salutation angélique*, la

Visitation, l'Annonciation aux bergers, l'Adoration des bergers, la *Présentation au Temple, Jésus parmi les Docteurs,* un sujet non expliqué dans lequel figurent quatre personnages et un cheval (serait-ce l'arrivée des Mages?), *Adoration des Mages* (?), *Massacre des Innocents, Fuite en Égypte, Jésus tenté par le démon, Entrée à Jérusalem, Jésus lavant les pieds des Apôtres, Jésus devant Pilate, Jésus couronné d'épines, Jésus portant la croix, Crucifixion, Descente de croix, Déposition du corps, Jésus* et *Marie de Magdala.*

Ainsi, toutes les parois de la nef étaient consacrées aux scènes de la vie de Jésus-Christ; plusieurs sujets qui manquent à notre liste sont encore couverts de la couche de crépis qui s'étendait sur l'ensemble, ou ont été détériorés par des causes diverses; nous ne désespérons pas cependant de les voir reparaître un jour.

L'abside paraît plus spécialement consacrée à des saints, patrons de la famille, ou plus particulièrement vénérés à Bioule. Ils sont rangés, debout, au-dessus de la litre armoriée, comme dans les mosaïques byzantines, sans cadre ni séparation. Malheureusement, il nous a été impossible de déterminer leurs noms, sauf pour saint Sébastien, qui est le second de la série à droite. Cette peinture occupe, comme celles de la nef, la portion de mur comprise entre la litre et le cordon de la voûte, ce qui donne aux personnages des proportions supérieures à la demi-nature.

A droite et à gauche de l'abside sont pratiquées deux fenêtres sur les embrasures desquelles sont peints deux grands anges portant des cierges, vus de profil et tournés vers l'extérieur. Ces figures sont réellement bonnes et les meilleures de l'ensemble.

Pour compléter la décoration, sur l'un des deux piliers engagés est figuré, si nous ne faisons erreur, le *Jugement dernier;* la *Tentation de nos premiers parents* devait faire pendant sur le second, mais cette partie a tellement souffert qu'il serait téméraire de rien affirmer.

La voûte est couverte d'un dessin géométrique à grands carrés avec cadres dont la rencontre forme des croix à chaque angle du principal motif, le tout tracé en blanc sur fond noir. Cette peinture est-elle contemporaine de celles des murs? Il est permis d'en douter, et de croire qu'elle recouvre des fresques plus anciennes et se rattachant aux sujets énumérés, comme cela se trouve en

général. En effet, à une époque indéterminée, mais qu'à certains indices je serais tenté de faire remonter à la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième, toute la chapelle a été recouverte d'une couche de couleur noire à la colle; seule la litre armoriée paraît avoir été épargnée, dans la nef tout au moins; or, comme les dessins de la voûte paraissent moins anciens que les fresques, il nous semble probable qu'ils faisaient partie de cette noire livrée. Plus tard, au siècle dernier sans doute, quelqu'un, offusqué par cette teinte funèbre, la fit recouvrir d'un épais enduit à la chaux, badigeonné en blanc par-dessus, sous lequel il faut aller patiemment chercher l'œuvre du peintre du treizième siècle.

Sans entrer dans la description des sujets représentés, ce qui serait dépasser les limites et le but de cette étude, disons quelques mots sur leur technique et leur caractère artistique.

L'esquisse a été tracée tout d'abord d'un pinceau assuré, sans repentirs ni retouches, au moyen d'une couleur ocreuse rouge brique. Cette esquisse apparaît partout où le lavage a été pratiqué trop énergiquement; en certains points elle a été complètement mise à nu par l'enlèvement de la couleur, qui s'est détachée avec l'enduit qui la recouvrait. C'est plus particulièrement le cas sur une partie du pilier de droite, où était figurée, si nous ne faisons erreur, la *Résurrection des morts.* Nous donnons un calque scrupuleusement exact de l'esquisse ainsi retrouvée. On voit qu'elle a été tracée très largement, sans tenir compte des détails, pas même de ceux du visage, et avec un faire rappelant fort les figures célèbres de l'album de Villard de Honnecourt.

Sur l'esquisse ont été appliquées, presque toujours par teintes plates, des couleurs très couvrantes, d'une tonalité assez sourde, et dont la gamme est à peine aussi étendue que dans les peintures de Saint-Savin. Par-dessus, avec un pinceau chargé de noir très intense, l'artiste a repris les traits du visage, assuré les principaux contours et accusé les plis des vêtements d'une façon très spirituelle. L'or a été employé pour les nimbes, les couronnes et certains ornements des vêtements; dans la plupart des cas, il a noirci par oxydation; d'autres fois il s'est détaché entièrement, ne laissant que le ton d'ocre jaune qui lui servait de support, teinte paraissant avoir fait partie de l'esquisse.

La peinture est généralement très solide et bien liée à l'enduit;

elle vient peu au doigt, même mouillé, et a pu supporter sans trop en souffrir le lavage à grande eau qu'a nécessité l'enlèvement de la couche de couleur noire dont nous avons parlé.

Avec de la patience et du soin, une main exercée arriverait assez facilement à retrouver l'ensemble et à lui redonner l'unité.

Nous ne pouvons décrire toutes les scènes représentées, nous n'avons ni la compétence, ni le temps nécessaire ; d'ailleurs, ce travail qui soulève bien des problèmes a été déjà magistralement fait par M. de Fontenille, inspecteur de la Société française d'Archéologie, tant au point de vue archéologique qu'au point de vue liturgique.

Nous maintenant strictement dans notre domaine, qui est celui de l'art, nous dirons que les scènes sont claires, bien composées, avec beaucoup d'expression dans les gestes et les attitudes; tous les personnages sont placés sur un seul plan, de façon à rester dans le plan de l'encadrement et à ne pas creuser de profondeurs : disposition excellente pour une peinture murale, et à laquelle le moyen âge fut généralement fidèle.

Les proportions et l'attitude des personnages rappellent fort, nous en avons déjà fait la remarque, les figures de Villard de Honnecourt; pour certaines d'entre elles on pourrait indiquer des ressemblances avec des types connus. Par exemple, la figure du roi Hérode ordonnant le massacre des Innocents est fort semblable, identique presque à celle du roi *Philippe Ier confirmant la fondation du prieuré de Saint-Martin des Champs*, telle qu'elle est figurée dans une miniature du manuscrit n° 1359 de la Bibliothèque nationale (Lecoy de la Marche, *les Manuscrits et la Miniature*. Paris, Quantin, fig. 67). Un soldat de la même fresque rappelle, pour le mouvement des bras et de la tête, l'*Abraham combattant*, du *Psautier de saint Louis*. Je pourrais, si je m'en fie à mes souvenirs, multiplier ces rapprochements, établir même des identités en recourant aux reproductions déjà publiées de peintures et de miniatures de la même époque; mais le temps manque, et les livres où je devrais recourir ne figurent guère dans les bibliothèques de notre département.

Pour en finir avec ces considérations et avec les peintures de la chapelle, disons encore un mot sur le *Saint Sébastien* de l'abside. Il est debout, nu et nimbé; comme académie, ce n'est pas trop mauvais : le dessin en est facile, l'ensemble plein d'élégance et de

gracilité, au point qu'avant d'être entièrement nettoyé il a pu être confondu avec une Ève ou une sainte Marie-Madeleine. C'est qu'en effet il semble que l'artiste se soit inspiré d'un modèle féminin, et c'est du reste le cas pour la plupart des peintures représentant saint Sébastien exécutées avant la Renaissance; il y a là un curieux problème sur lequel nous avons nombre de documents et que nous nous promettons d'étudier un jour. Pour en revenir à la figure de Bioule, nous disions que le dessin en est assez bon; mais ce qui prouve la faiblesse de l'éducation artistique de l'époque, le néant de ces méthodes empiriques, presque aussi funestes que celles de Panselinos, dont le peintre se servait, c'est que celui-ci n'a pas osé aborder les orteils du saint, dont les pieds, quoique nus, sont terminés en pointe, absolument comme s'ils étaient chaussés...

Quoi qu'il en soit, les peintures de la chapelle de Bioule présentent le plus haut intérêt pour l'histoire de l'art français au moyen âge, et nous faisons des vœux ardents pour qu'elles soient conservées et restaurées.

Traversons maintenant la cour et entrons dans la pièce qui fait face à la chapelle; c'est la salle des Preux.

Cette pièce, une salle d'armes sans doute, était jadis toute couverte de peintures murales représentant les guerriers plus ou moins légendaires, dans leur rôle du moins, dont elle tire son nom.

Elle était très vaste, carrée, éclairée sur deux faces par des fenêtres à meneaux en croix, et pourvue d'une vaste cheminée dont il ne reste plus que deux arrachements adhérents encore au mur, et qui aurait pu supporter sur sa hotte gigantesque les statues des neuf preux, de grandeur naturelle, comme au château de Coucy.

Un mur moderne la divise actuellement en deux parties; dans la première, les peintures ont fort souffert, tandis que dans la seconde elles ont très bien résisté et présentent un ensemble de la plus haute valeur. Tout est de la fin du quinzième siècle ici, architecture, boiseries et peintures; mais le faire de ces dernières est bien loin de se ressentir de cette aube de la Renaissance qui s'annonçait si brillamment déjà en d'autres lieux. Les peintures occupent toute la partie supérieure des murs; elles représentent, comme nous venons de le dire, les preux à cheval, de grandeur

naturelle, placés sur un fond à bandes alternativement rouges et jaunes, semées de bouquets de fleurs et portant quelques arbres isolés rapetissés par un éloignement contre lequel protestent les lois de la perspective la plus élémentaire; qu'importe! ce sont des documents pour l'histoire de l'Art que nous cherchons, et non des modèles pour écoles de dessin.

Quatre preux subsistent encore dans leur ensemble; ce sont, ainsi que le proclament les banderoles placées à côté de leur tête, Hector, Ogier, Charlemagne et César. Chacun, du reste, porte son écu dûment armorié et accepté comme canonique par le roi d'armes de Ratisbonne; Hector se pare de merlettes, Charlemagne arbore, comme de raison, étant empereur d'Allemagne, l'aigle bicéphale, etc., etc. Ils sont armés de pied en cap; Hector et Ogier ont des salades sans visière, car ils ne sont pas en guerre, malgré leurs larges estocs et leurs pesantes bourdonnasses. Charlemagne porte le bonnet impérial, semblable à celui de Charles-Quint au Musée de Cluny; au lieu de lance, il tient son bâton de commandement. Le quatrième chevalier est coiffé de la toque à bords relevés, à la mode sous Charles VIII et Louis XII; il porte même une large aigrette assez semblable à celle dont était orné le casque de l'époux d'Anne de Bretagne quand il fit son entrée à Gênes, comme nous le montre le miniaturiste anonyme du *Voyage à Gênes*, par Marot. (Bibl. nat., franç., ms. 5091.)

D'après ce détail, nous devrions rapporter la date des peintures de la salle des Preux à l'extrême fin du quinzième siècle, si ce n'est au commencement du seizième; il est vrai que les armures nous rejettent d'une cinquantaine d'années en arrière, mais la province suivait d'assez loin les modes de Paris, et d'ailleurs une armure était un objet de trop grande valeur pour le mettre de côté à chaque changement du goût du jour. Dans l'espèce, il vaut mieux se fier aux détails de la coiffure qu'aux caractères du harnois.

Le bonnet de Charlemagne ne contredit pas, confirme bien plutôt la date à laquelle nous nous arrêtons définitivement, et qui doit être comprise dans les vingt dernières années du quinzième siècle et les cinq premières du seizième, de 1490 à 1505 environ.

Comme dessin, ces figures, dont les proportions sont assez correctes, présentent une raideur et une gaucherie de geste et d'attitude contrastant d'une façon assez piquante avec l'habileté de la

main et la science du procédé qui poursuit l'effet et néglige tous les détails secondaires pour appuyer sur les grandes lignes et les traits caractéristiques ; procédé très décoratif et qu'imposait le parti pris de supprimer presque entièrement tout modelé. Un Lucas Giordano gothique, telle est l'épithète que j'attacherais volontiers à cette œuvre. Il semble que l'artiste, très exercé, avait longuement étudié certaines fresques de la cathédrale d'Albi, — y avait travaillé peut-être, — et qu'il s'était attaché à traiter les décorations de Bioule absolument comme des tapisseries; cette dernière induction est confirmée par la disposition du fond adopté, qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, est formé de bandes verticales alternativement rouges et jaunes, disposition assez fréquente sur les tapisseries antérieures à la Renaissance [1].

Détail intéressant : quelques ornements, les bossettes des harnais des chevaux, par exemple, ont été exécutés en relief, selon la coutume de certains primitifs italiens, de Crivelli par exemple, aux approches de la Renaissance, et de tous les trécentistes en général. Ici, ce n'est pas le stuc qui est employé, mais une sorte de mastic dans la composition duquel la résine paraît entrer pour une grosse part. Il serait curieux d'analyser cette matière et de se référer à ce que dit sur ce sujet Cennini, dans son *Traité de la peinture*.

A côté de ces fresques qui tiennent au grand art, la salle des Preux du château de Bioule présente des motifs purement ornementaux qui complètent cet ensemble décoratif et contribuent à lui donner un grand aspect.

L'embrasure de la fenêtre est entièrement couverte de vigoureuses grisailles figurant un dessin composé de carrés compris dans un robuste cadre à biseaux ; ces carrés sont par moitié, suivant une diagonale, gris et noirs, avec un semis très serré de points plus intenses venant relever chaque teinte. Cette ornementation déborde l'embrasure et forme autour de la fenêtre un encadrement d'un effet très puissant. Sur le mur en retour, à côté de cette fenêtre, le nombre impair des Preux a fait laisser un grand

[1] Il serait intéressant d'étudier ces peintures à ce point de vue particulier et de s'sssurer si elles ne reproduisent pas des tapisseries connues, comme celles des *IX Preux*, qui ont appartenu aux ducs de Bourgogne. Mais la rapidité forcée de ce travail ne nous permet guère que de poser des jalons pour une étude plus complète et faite plus à loisir.

vide que le décorateur a rempli par une grisaille de ton jaunâtre, simulant une boiserie à caissons carrés remplis par un parchemin ployé.

Le plafond vient enfin compléter cet ensemble. Plusieurs poutres et solives conservent encore leur décoration primitive, formée de larges rinceaux et fleurons franchement gothiques et du plus heureux effet, comme on peut s'en convaincre par les aquarelles dues au talent de M. Célarié.

Je n'insiste pas davantage sur cette décoration si originale et si bien conservée, malgré son grand âge; j'ai peut-être même trop insisté, car l'importance d'un sujet pareil n'admet pas des demi-mesures; si l'on ne peut tenter une monographie complète, on doit se contenter d'une simple note pour attirer l'attention. Je crains de n'avoir pas su me borner à ce dernier parti, qui était le seul sage; mais j'espère avoir pour excuse la valeur des peintures et le danger auquel elles sont exposées, car elles courent un danger pressant, et c'est surtout pour les sauver que j'ai pris la plume.

Après avoir appartenu pendant plus de six siècles à la famille de Cardaillac, le château de Bioule, en effet, vient d'être mis en vente, et il est peu probable de le voir acquérir par une personne capable d'apprécier les trésors qu'il renferme. En attendant l'instant de la vente aux enchères, on entend tel des concurrents futurs déclarer qu'il démolira le château pour vendre les matériaux, et tel autre, qu'il y installera une usine. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la disparition certaine d'un monument précieux pour l'histoire de l'art français. Notre région, déjà bien pauvre, a subi des pertes trop sensibles pour que nous ne tentions pas l'impossible afin de sauver le château de Bioule et ses fresques du vandalisme qui a fait disparaître, presque de nos jours, le château de Nègrepelisse, avec ses sculptures de Houdon et ses peintures de Fragonard.

La commune de Bioule est prête à s'imposer les plus grands sacrifices pour prévenir cette destruction en achetant l'édifice; mais il est peu probable qu'elle y parvienne. Non pas que la somme demandée soit bien considérable, — une quinzaine de mille francs environ; — mais une commune, une commune rurale surtout, doit compter avec son budget, et celui de Bioule est des plus restreints.

L'administration des Beaux-Arts, le Comité des Monuments his-

toriques ne pourraient-ils lui venir en aide? N'est-il personne parmi les Mécènes modernes pour lui tendre une main secourable? Pour la misérable somme de deux ou trois mille francs, la France voudra-t-elle encourir de nouveau le reproche de vandalisme qu'elle a pu mériter jadis, mais contre lequel elle proteste si énergiquement aujourd'hui? Voudra-t-elle se laisser devancer par cette pauvre Italie qui, malgré la détresse de son budget, parvient à conserver et à restaurer tant de monuments de son glorieux passé?

Poser la question, c'est y répondre, et nous aurons l'honneur d'avoir ainsi fourni à l'administration des Beaux-Arts cette occasion nouvelle de montrer son action bienfaisante et son soin jaloux pour tous les trésors artistiques de la France.

Monteils, 11 avril 1889.

Jules Momméja,
Membre de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne.

XII

LES GRAVEURS LORRAINS

Je n'ai pas la prétention d'écrire une *Histoire de la gravure* dans notre pays de Lorraine, mais il m'a paru utile de relever ici quelques détails ignorés sur certains de nos artistes qui se sont adonnés avec succès à l'art du graveur.

M. le vicomte Henri Delaborde, qui sur ce sujet a publié de si remarquables travaux, constate que notre province a donné le jour à deux hommes illustres qui sont encore sa gloire artistique aujourd'hui. J'ai nommé Callot et Claude le Lorrain. Qu'il me soit permis d'ajouter le nom du célèbre graveur en médailles Saint-Urbain.

Si nous cherchons à découvrir le nom des artistes qui les ont

précédés, les Archives, pareilles à un livre d'or, nous indiquent les Pierre Woeïriot, les Alexandre Vallée, Nicolas Béatrice, Julien Maire, Jean Appier, dit Hanzelet, et d'autres encore qui, tenant auprès d'eux une place honorable, ont le droit d'être cités ici.

Voici, d'après les Archives de la ville de Nancy et de la Lorraine, l'exposé des détails concernant les artistes qui brillèrent dans l'art de la gravure. M. Bonnardot n'a-t-il pas dit que la Lorraine fut le véritable berceau de cet art pour la France[1] ?

C'est en réalité au seizième siècle qu'en Lorraine, avec Woeïriot, Beautriset, etc., comme dans les Pays-Bas avec Luca de Leyde, commence la pratique de la gravure sur métal, quoique, à l'exemple des autres pays, les orfèvres en Lorraine se fussent déjà fait remarquer au siècle précédent. Les orfèvres ont été les prédécesseurs et les propulseurs de la chalcographie.

Ceci posé, voici, en suivant l'ordre chronologique, des renseignements biographiques, pour la plupart inédits, sur les artistes lorrains du seizième siècle :

Oudet (*François*) grava, en 1516, les planches du « Chevalier aux dames ».

Jemery, l'orfèvre, travaillait de son art en 1521 ; *Florentin*, son confrère, habitait Nancy en 1529, ainsi qu'*Olriet* en 1536.

Des doutes se sont élevés sur la question de savoir si *Beautriset* et *Béatrice* étaient deux personnages distincts. Les uns le font naître en 1515[2] et mourir à Rome en 1561 ; d'autres le nomment encore *Beatricetti* et le font naître en 1570[3]. Les Archives[4] disent que, pendant sa régence, Nicolas de Lorraine s'efforça de donner quelque impulsion à l'industrie de la capitale, et qu'un « certain *René Beautriset* allait à Paris et en aultres lieux, « afin d'entendre le fait de la Monnoie », vers 1551.

Enfin[5], en 1594, parmi les membres du Conseil de ville établi par Charles III, *Etienne Beautriset* est désigné sous le titre de Contrôleur de l'hôtel de Son Altesse.

[1] M. Bonnardot, *Histoire de la gravure*.
[2] Manuscrit Gérard, Bibliothèque de Nancy.
[3] Michel, *Biographie*, p. 33.
[4] Tome I, p. 189.
[5] Tome II, p. 139.

A notre avis, il y aurait trois personnages : 1° *Béatrice* (*Nicolas*), graveur de mérite qui, selon M. de Saint-Mauris[1], se fixa à Rome, où il exécuta environ cinquante pièces d'après Raphaël, Michel-Ange, Giotto, etc., et qui était né à Lunéville vers 1550. 2° *René Beautriset*, que Nicolas de Lorraine envoya à Paris vers 1551 pour s'exercer dans l'art de la gravure en médailles. 3° *Estienne Beautriset*, nommé Contrôleur de l'Hôtel des Monnaies de Charles III, en 1594.

Langlois (*Pierre*), graveur et ciseleur à Nancy, où il toucha, en 1559, une somme d'argent pour avoir gravé et argenté un « harnois » pour le duc Charles III. Ce souverain le nomma son graveur, en 1563. Il est ainsi désigné dans l'acte stipulant la façon d'un harnais enrichi de gravures représentant « les pourtraicts des « sept vertus ».

Le duc Charles III affectionnait aussi le médailliste *Nicolas de Lassus*. En 1573, ce dernier exécuta une superbe médaille à l'effigie de son souverain.

Pierre Woeïriot, le Vieux, dit de Bouzey, surnom qu'il a transmis à sa postérité, naquit dans les environs de Neufchâteau.

J'ai indiqué dans mon précédent travail : « *Recherches artistiques en Lorraine* », quelle était la date de sa mort : 1521, date que j'ai retrouvée sur une pierre tumulaire dans la chapelle des fonts baptismaux de l'église Saint-Christophe, à Neufchâteau.

Certains biographes font naître le fils de Pierre, qui portait le même prénom que son père, en 1510, d'autres en 1530; j'opterais plutôt pour la dernière de ces dates. Pierre II Woeïriot peut être considéré comme le véritable fondateur de la gravure en Lorraine. Il semble être né aussi au village de Bouzey, près de Neufchâteau, qu'il habita; il s'établit à Lyon en 1555 et s'y fit bientôt remarquer par la vigueur de son burin. On connaît ses belles planches d'un livre devenu fort rare et que cite Jal[2] : *le Pinax Iconicus*, en tête duquel il grava son portrait et qu'il dédia au duc Charles III.

Ses principales œuvres sont des gravures d'après Raphaël et les maîtres italiens, ou d'après ses propres dessins; le *Discours sur les médailles*, d'Antoine Le Pois, imprimé en 1579; *les Rois*

[1] M. de Saint-Mauris, *Étude sur la Lorraine*.
[2] Jal, *Dictionnaire de biographie*, Additions, p. 1324.

et ducs d'Austrasie (1593), ouvrage que je possède; *le Portrait de Duiffoprucgar,* daté de 1562; c'est le plus ancien luthier connu. M. Vidal l'a fait reproduire en eau-forte par M. Hillmacher dans son livre : *Les instruments à archet.* Enfin, je signalerai un beau portrait de Calvin, placé au commencement de l'ouvrage *Institution de la religion chrétienne,* imprimé à Genève en 1566, chez François Perrin. La devise suivante : « Prompte et sincère », gravée au bas, se lit au-dessus du monogramme W surmonté d'une croix de Lorraine; c'est la marque connue de Woeïriot. Cette planche, qui n'a pas été reproduite jusqu'ici, se trouve dans l'ouvrage cité et appartenant à la Bibliothèque de Nancy. Grâce à l'obligeance de M. Favier, conservateur de cette bibliothèque, j'ai pu en donner une épreuve photographique.

En 1560, Pierre Woeïriot reçut une somme pour « l'ayder à « mectre en lumière les histoires de la sainte Bible », et, en 1578, les Archives mentionnent le règlement de ses gages. Il est qualifié « imagier ».

La note suivante est encore plus explicite au point de vue de la désignation de sa résidence à Neufchâteau, tout près de son village natal : « En 1576, Pierre Woeïriot reçut une somme d'argent, « luy demeurant à Neufchâteau, en recognoissance d'un livre qu'il « a présenté au duc Charles III, où sont dépeintes et imprimées les « effigies de plusieurs empereurs et sénateurs romains. »

M. Noël, dans son *Catalogue raisonné* (p. 639), indique l'existence d'un frère de Pierre, nommé Claude. De son côté, M. Lepage cite le nom de Pompée *de Bouzey,* et le croit fils ou neveu de Pierre Woeïriot *dit de Bouzey.* Comment cet artiste aurait-il porté le nom d'une ancienne maison de chevalerie qui n'était pas encore éteinte à cette époque? On peut croire plutôt à un surnom pris du village de Bouzey, près Neufchâteau.

Julien Maire était précisément le contemporain de ce Pompée de Bouzey. Maire est l'auteur de ces magnifiques coins des monnaies d'or à l'effigie du duc Charles III, si supérieures, comme dit M. de Saint-Mauris, pour le fini de l'exécution, aux monnaies des autres pays en ce temps. Il a le titre de peintre et de graveur de Son Altesse dans les comptes du célérier, en 1589[1]. L'année sui-

[1] B 1223. Archives de la Lorraine, B 1258.

vante, il exécutait des médailles à l'effigie de Charles III, et en 1599 des cachets armoriés[1]. En 1600, Maire fit deux portraits en cire « au naturel de Madame (Catherine de Bourbon, sœur du roi « de France Henri IV), et de Madame de Monceaux », et grava huit médailles d'or à l'effigie de Charles III. Sa pension lui fut payée en 1603; enfin, en 1606, il livrait encore des médailles représentant le duc.

Nous ne devons pas omettre de signaler ici un médailleur qui travaillait à Florence au seizième siècle et de la main duquel sont sortis plusieurs beaux portraits, celui de Cosme II de Médicis entre autres, signés : « Nicolo della Casa *lotharingus.* »

Puisqu'il est question des médaillistes, je citerai *Jean le Poivre,* qui, mort en 1568, était de son vivant graveur en la Monnaie de Nancy. Sa veuve, durant cette année, adressait une requête au duc, à l'effet d'être payée des sommes dues à son mari.

Son fils Jean, graveur en la Monnaie, toucha, en 1573, une somme importante pour un travail commandé sans doute par un haut personnage; il est dit qu'il « avait employé et mis en œuvre, « à la perfection d'un lit à colonnes d'argent, 52 marcs d'argent ». Le même, qualifié orfèvre, fit, en 1587, un cachet gravé en acier où étaient empreints trois alérions (emblèmes de la Lorraine), et enfin, Jean toucha en 1595, à défaut d'argent, du blé contre payement de ses gages.

Alexandre Vallée, graveur de talent, naquit à Bar-le-Duc en 1558. On croyait jusqu'ici qu'il était mort vers 1610. En 1593, il grava « la table généalogique de S. A. le duc Charles III, depuis « Charlemagne jusqu'à l'époque présente, mise en lumière et « peinte par Jean Contesse de Nancy ». J'ai trouvé une pièce qui provient d'anciennes archives notariales de Pont-à-Mousson; elle prouve qu'il existait encore en 1608, qu'il habitait Pont-à-Mousson et avait été anobli. Voici le commencement de cette pièce : « 29 avril « 1608. Partage entre *noble* Alexandre Vallée, graveur de Son « Altesse, demeurant au Pont-à-Mousson, et damoiselle Marie Huen « ou Huyn, sa femme. » Une autre pièce est datée de 1618; elle est signée de sa main. Il n'est donc mort qu'après cette époque.

Mais c'est au dix-septième siècle que la gravure lorraine brille

[1] B 1262, Archives de la Lorraine.

d'un éclat particulier. Et d'abord, ainsi que feu l'éminent archiviste M. Lepage le dit dans sa notice publiée en 1858 dans le *Journal de la Société d'Archéologie*, il se produisit, au commencement du règne de Henri II, un digne émule de Julien Maire, *Nicolas Briot*, bien connu des numismates français et anglais, mais ignoré de la plupart des biographes lorrains.

Il est à peu près prouvé qu'il a vu le jour en Lorraine, et tout porte à croire que c'est à l'école de Woeïriot qu'il se forma. Ce qui est certain, c'est que de 1613 à 1615 il habita constamment ce pays. La note suivante est très précieuse ; elle est datée de 1618 et montre que Briot délaissa ses fonctions en Lorraine, de 1615 à 1618, puisqu'en 1623 il s'intitule lui-même dans ses quittances « graveur général des Monnaies de Son Altesse » et recevait, par ce fait même, des gages annuels [1]. « En 1618 [2], augmentation des « gages de Demenge Crocq, graveur en la Monnaie, à cause du « décès de Jean le Poivre, ci-devant graveur en la Monnaie, et de « l'*absence de Nicolas Briot*, lequel avait délaissé entièrement sa « fonction, pour être *demeurant à Paris* depuis trois ans. » Jal dit aussi [3] que « Ruding déclare que Nicolas Briot était natif de la « Lorraine ». Quoique Nicolas ait été inscrit sur le rôle des officiers de la Monnaie royale de France, qu'il ait été possesseur de la charge de graveur le 16 mars 1606, qu'il se soit marié deux fois en France, il a fait à Nancy des séjours assez fréquents et assez prolongés pour que la Lorraine le revendique à juste titre comme sien, ainsi que l'Anglais Ruding l'indique.

Ce qui est certain, c'est qu'ayant eu plus tard des mécomptes avec les commissaires de la Monnaie de Paris, comme le mentionne Jal lui-même, au sujet de perfectionnements à *appliquer* au monnayage, il se décida à aller en Angleterre *pratiquer* son système, qui réussit fort bien et fut adopté en France, mais, hélas! après la mort de Briot. — Nicolas appartenait à la religion réformée.

Antoine (*Jean*), né en 1669, mourut le 2 mars 1711 ; il était orfèvre et directeur de la Monnaie de Son Altesse Royale et fut, en 1698, le parrain de Jean Lamour, le fameux serrurrier de Stanislas

[1] Archives de la Lorraine, B 1436.
[2] Archives de la Lorraine, B 1397.
[3] Jal, *Dictionnaire de biographie*, p. 283.

auquel on doit les superbes grilles en fer forgé que l'on admire encore aujourd'hui.

Claude Billier eut, en 1690, un fils, Jean-Hyacinthe, également graveur comme lui. *Jean Carmouche* ou Carmoche habitait Nancy en 1635, puisque son fils Charles fut baptisé à la paroisse Saint-Epvre en cette année.

Charles-François Chéron, médailliste lorrain dont j'ai parlé dans la biographie de son neveu, le peintre particulier des ducs Léopold et Stanislas, naquit à Lunéville le 29 mai 1635. Il alla à Rome, fut graveur du Pape, revint à Paris, où Louis XIV, qui l'affectionnait, le fit son premier graveur. Il était ciseleur, graveur en taille-douce, en creux et en bas-reliefs, et peignait aussi. Le Roi lui avait donné une pension et un logement au Louvre, où il mourut en 1698. Durival[1] cite sa belle médaille du duc Charles V.

En 1609 naquit à Nancy *Collignon,* dit *François,* dont les prénoms étaient Jean-Baptiste. Graveur en taille-douce, élève du grand Callot, il mourut dans sa ville natale, en 1657.

Vient ensuite la dynastie des *Crocx,* dont le premier est Demenge-Dominique, qui eut trois fils, tous graveurs : 1° François, né le 19 juillet 1610 ; 2° Claude, né le 19 juin 1613, marié en 1641 ; 3° Nicolas, qualifié maître orfèvre, qui se maria en premières noces en 1634, et en secondes noces le 16 octobre 1644. Il y eut un autre *Crocx*, nommé *François,* né en 1673; il épousa en premières noces Thérèse-Françoise Vuillemin, et en 1721 Charlotte *George,* fille d'un orfèvre. Il mourut en 1727.

Demenge Crocx eut l'insigne honneur de donner à Callot les premières leçons de gravure.

En 1615 et en 1617, on le vit graver avec Jean Le Poivre des médailles à l'effigie de Henri II[2], et des coins et poinçons pour des florins d'or à l'image de saint Nicolas[3]. Le dernier des Crocx mourut en 1737, et en remontant jusqu'en 1488, date certaine de l'existence du peintre *Jean Crocx*, on compte une période de deux cent cinquante ans pendant laquelle cette famille se distingua dans les Beaux-Arts en Lorraine.

[1] Durival, *Description de la Lorraine,* p. 79.
[2] Archives lorraines, B 1309, 1367.
[3] Archives lorraines, B 1395.

Fonbonne et *Jean François*, celui-ci mort le 20 avril 1690, sont des graveurs assez ordinaires, mais il n'en est pas de même pour *Jean Hardy*, graveur-orfèvre et médailliste de Charles IV, qui, né à Nancy, y mourut en 1669. C'est à ses soins que fut confiée l'exécution du grand sceau aux armes de la ville. Son fils, Claude, né en 1657, devint graveur et médailliste du duc Léopold, de 1698 à 1702; il mourut le 5 avril 1703.

Israël Henriet, graveur de mérite, naquit à Nancy en 1608; Lallement le croit né vers 1590. Oncle et parrain du célèbre Israël Silvestre, il mourut à Paris le 25 avril 1661 [1].

Landry, orfèvre et graveur de Besançon, habitait Nancy et y travaillait de son art en 1614.

Nous n'aurions garde d'oublier *Sébastien Le Clerc*, fameux graveur, né à Metz le 26 septembre 1637, selon les uns, ou en 1639 ou 1640, selon les autres, et mort à Paris le 25 octobre 1714. Il avait épousé, le 21 novembre 1673, Charlotte Van Kerkove, qui lui donna treize enfants, dont Sébastien II, baptisé le 1er octobre 1676, qui mourut le 29 juin 1763. Les œuvres de Sébastien Le Clerc sont trop connues pour qu'il soit utile de les énumérer ici.

Lecocq (*Gilles*), dit *des Jardins*, appartient aussi au dix-septième siècle; né en 1649, il mourut à Nancy, le 18 septembre 1705; c'etait un médailliste distingué.

Les archives de Nancy mentionnent le décès de *Jean Lenoir*, graveur, le 3 août 1684, à l'âge de quarante-neuf ans; il était donc né en 1635; il avait eu deux fils : Claude-François, né le 16 septembre 1662, et Albert, le 26 juillet 1678. Il fit plusieurs médailles aux armes de la ville de Nancy.

Mansuy (*Charles*), médailliste, se maria le 30 août 1688; dans l'acte de son mariage, il est désigné comme « fils de feu Jacques Mansuy, chirurgien dans les chevau-légers de Son Altesse ». Le fils de Charles, nommé Dominique-Léopold, devint graveur médailliste. Il appartient au siècle suivant.

Parmi les graveurs sur pierre et sur cristal, il convient de mentionner *Claude Parise*, né à Bar-le-Duc. Il habita Nancy, en 1616; il portait le titre de « graveur en pierre et en cristal de Son Altesse ». Son fils Mathieu naquit le 4 août 1619, mais il peut

[1] Jal, *Dictionnaire critique de biographie*, p. 1133.

être intéressant de signaler aussi la naissance de sa fille Marie, qui eut pour parrain, le 30 octobre 1632, « Jean Callot, héraut d'armes du duc de Lorraine et concierge en son hostel », frère de notre grand graveur[1].

Patena (*François*), orfèvre-ciseleur de Neufchâteau, fut reçu bourgeois de Nancy en 1658.

Poirot (*Nicolas*) obtint en 1699 le brevet d'orfèvre-graveur de Son Altesse; né en 1662, il eut un fils le 24 décembre 1717, d'un premier mariage avec Thérèse Mougenot, et en 1724 il épousa Françoise Giboudet, la veuve d'un sieur Jean Lamour, qu'il ne faut pas confondre avec le fameux serrurier de Stanislas.

Jacques Prey, graveur, eut un fils, Jean-Joseph, né le 11 juillet 1690.

Les deux frères *Racle*, Jean et Nicolas, acquirent une certaine notoriété comme graveurs et orfèvres; ils firent, de concert, des travaux de médailles aux armes de Nancy, en 1634. Jean, marié en 1640, est désigné comme maître orfèvre et graveur, ainsi que Nicolas en 1644, qui, en 1646, eut un fils, Jean, lequel se maria le 15 octobre 1669.

Jal ignorait sans doute que Jean Racle était Lorrain, quand il dit que « Jean Racle, graveur sur métaux[2], fut nommé valet de chambre de Louis XIV, et qu'il eut la charge de maître en la monnaie du Roy; qu'il épousa, avant 1648, Jeanne *Chemineau*, qui lui donna une fille nommée Jeanne, et qu'il vivait encore le 9 août 1656, quand sa femme tint sur les fonts un enfant du peintre Nocret ».

Voici des rectifications et des détails complémentaires sur Jean Racle, qui est bien notre graveur nancéien, puisque je trouve dans les Archives[3] que c'est le 29 avril 1640 que « le sieur Jean Racle, maître graveur et orfèvre, de la paroisse Saint-Epvre, épousa Jeanne, fille du sieur Ferry *Cheminot* » (et non Chemineau, comme l'écrit Jal). Jal ignorait aussi l'existence du frère de Jean, de Nicolas, du fils de celui-ci, ainsi que celle d'Étienne Racle qui, en 1668, était graveur en la Monnaie de Nancy[4]. J'ai retrouvé

[1] *Archives de Nancy*, t. III, p. 253.
[2] Jal, *Dictionnaire de biographie*, p. 1033.
[3] *Archives de Nancy*, t. III, p. 295.
[4] Archives de la Lorraine, B 1527.

également[1] le droit de sépulture dans l'église primatiale de Nancy, accordé en 1708 « aux veuve et héritiers de noble Jean Racle, graveur, lequel étoit inhumé à la collégiale Saint-Georges de Nancy ».

M. Noël, dans son Catalogue raisonné, cite Jean et Joseph *Richier*, petits-fils de Ligier, comme graveurs ; ils étaient sculpteurs et dessinateurs.

Les plus fameux médaillistes lorrains appartiennent au dix-septième siècle ; ce sont les deux *Saint-Urbain*, père et fils, désignés, dans leurs premiers états civils, sous le nom d'Urbain. Ce n'est qu'au retour du fils, Ferdinand, que leurs actes civils portent la particule devant leur nom patronymique.

Jal ne parle pas de ces deux artistes.

Le père, Claude-Augustin, né vers 1628, à Nancy, épousa dans sa ville natale, le 27 avril 1653, Anne Lenoir et eut deux fils : Ferdinand, né le 30 juin 1658, et Maximilien-Dominique, né le 6 février 1661. Le parrain de ce dernier fut le sieur Dominique *Urbain*, maréchal des logis de la Cour de S. A. l'Électeur de Bavière, tandis que Ferdinand eut pour parrain Ferdinand de Florence, musicien ordinaire du Roi, représenté par Dominique Pro.

Le père Claude *Urbain* est qualifié « maître graveur », en 1658. Il mourut non pas à Vienne, ni en 1761, comme le dit le manuscrit Gérard (Bibliothèque de Nancy), ce qui l'eût fait centenaire, mais à Nancy, le 6 octobre 1698, à l'âge de soixante-dix ans. Il est qualifié médailliste et fut enterré à l'église Saint-Sébastien. Un troisième, fils, sans doute, de Claude-Augustin, est ainsi nommé en 1729, en 1733, 1734 et 1735, et c'est lui qui encourut à cette époque une peine pour une accusation de faux, peine commuée en 1733.

Le plus célèbre est sans contredit Ferdinand, fils de Claude, graveur, médailliste et architecte du duc de Lorraine. Il apprit seul le dessin et la peinture, parcourant l'Allemagne et l'Italie pour se perfectionner. A Rome, le pape Innocent XI lui remit la direction de son cabinet de médailles ; il devint aussi le premier architecte du Souverain Pontife et resta près de vingt années dans

[1] Archives de la Lorraine, G 524.

cette cité, pendant lesquelles il fit l'admiration des Italiens, ainsi que le constate Dom Calmet, lorsqu'il dit que « les Italiens l'enviaient beaucoup ». Le duc Léopold obtint de Clément XI la faveur de l'attacher de nouveau à son pays natal, à la Lorraine, redevenue plus tranquille par le règne pacifique de ce prince, qui le logea à l'hôtel des Monnaies et lui donna une double pension comme graveur et architecte.

C'est alors que Saint-Urbain fit une suite remarquable de médailles des ducs et duchesses de Lorraine, et qu'il commença l'histoire métallique des papes, arrêtée à la dix-huitième médaille, par sa mort. Il donna aussi les plans et dessins pour la construction de l'église primatiale de Nancy, en 1703.

En 1708, 1715, 1724, 1726, etc., il fit de superbes médailles d'or, d'argent et de bronze, pour être présentées au duc, à la duchesse et aux princesses de Lorraine. Il avait épousé une dame romaine, Élisabeth *Montenois* ou *Mantenois*. De ce mariage naquirent deux filles : Marie-Anne (3 janvier 1711) et Anne-Ursule (8 juin 1715). Il fut fait chevalier de l'Ordre du Christ, et il était membre des principales académies de l'Europe, graveur de médailles et monnaies, et premier architecte de S. A. R. le grand-duc de Toscane, ainsi que le mentionne son acte mortuaire, daté du 10 janvier 1738, où on le dit « âgé d'environ quatre-vingt-quatre ans[1] ». A mon avis, il ne devait avoir que quatre-vingts ans.

Nous ne ferons pas ici la biographie d'Israël Silvestre, trop connu pour que nous nous étendions sur sa glorieuse carrière.

Disons seulement qu'il naquit à Nancy[2] le 15 août 1621. (Jal dit qu'il n'a pu vérifier cette date.) Je la certifie exacte. Il décéda à Paris, le 11 octobre 1691, au Louvre, où il était logé. M. le vicomte Henri Delaborde fait son éloge quand il dit « qu'il acheva avec Abraham Bosse de populariser l'usage de la gravure à l'eau-forte ».

Pour terminer cette nomenclature des graveurs du dix-septième siècle, et avant de parler de Callot, nous signalerons les noms de :

[1] *Archives de Nancy*, t. IV, p. 27.

[2] *Société d'archéologie, Mémoires*, t. VI, p. 35; t. VII, p. 137; t. VIII, p. 193.

François Spierre, peintre et graveur, né à Nancy, en 1643, mort à Marseille en 1681 ; *Thomassin*, que cite M. Noël dans son Catalogue (5200) ; le Liégeois *Jean Valdor*, qui passa sa vie à Nancy, où naquit son fils Roch, lequel eut pour parrain Claude des Ruetz, le peintre anobli. Jean Valdor est désigné dans ces actes comme graveur d'images. Enfin *Varin Vautrin* et *Vasseur*, médaillistes; *Villiez* et *Varinot*, graveurs.

M. le vicomte Delaborde, dans son très intéressant travail sur la gravure, dit que « l'honneur d'avoir créé un genre appartient surtout à Jacques Callot [1] » (page 164). La note ajoutée au bas de cette page mentionne « qu'à l'époque où naquit Callot, la Lorraine, il est vrai, n'était pas encore réunie à la France ; mais comme la prise de Nancy par l'armée royale eut lieu du vivant même du graveur, on a le droit de comprendre celui-ci parmi les artistes français ».

Pour l'impartialité de l'histoire, qu'il me soit permis d'ajouter que Callot n'était pas Français, puisque la Lorraine n'appartenait pas encore définitivement à la France.

C'est donc comme artiste lorrain qu'il convient de le classer d'abord, quand il s'agit de parler des artistes de notre province.

Nous reconnaissons, avec M. Delaborde, qu'il a eu « surtout le mérite de tirer notre école de gravure de l'ornière [2] où elle se traînait et de lui frayer une voie nouvelle ».

Callot resta douze ans en Italie, dont trois à Rome. Il s'établit à Rome en 1609.

Nous lisons encore dans l'ouvrage de M. Delaborde [3] « qu'à Florence, le talent de Callot se perfectionna auprès de Giulio Parigi, et grâce à la faveur, facilement obtenue d'ailleurs, du duc Cosme II, le nom de Callot acheva bientôt de devenir célèbre dans le monde des connaisseurs comme dans celui des gens de plaisir. Menant *joyeuse vie*, ou tout au moins brillante vie, dans cette même Italie où son compatriote Claude le Lorrain et le noble Poussin allaient, quelques années plus tard, se faire une existence toute de recueillement et d'étude, Callot s'abandonnait

[1] M. le vicomte Henri Delaborde, *la Gravure*, p. 164.
[2] M. le vicomte Delaborde, *la Gravure*, p. 166.
[3] *Ibid.*

librement à sa verve et semblait ne voir dans l'art qu'un moyen d'amusement, dans les personnages qui passaient sous ses yeux, qu'un prétexte à caricatures ; dans les sujets d'imagination, de sainteté même, que l'occasion d'inventer des figures grotesques. Comme un autre satirique français, Mathurin Régnier, qui l'avait précédé à Rome, il affectionnait les types vulgaires, les guenilles, les difformités et jusqu'aux plaies de la débauche. Aussi les œuvres de ces deux hommes qu'il est permis de rapprocher l'un de l'autre exhalent-elles trop souvent une odeur de mauvais lieu qui les déshonore Elles étalent, avec une franchise qui va jusqu'à l'effronterie, le goût des objets dégradés, de la réalité rebutante ; toutefois, la vigueur de l'expression n'y dégénère pas toujours en cynisme, la vérité des tableaux n'y est pas toujours éhontée. Régnier et Callot ont tous deux le secret de dire positivement ce qu'il faut pour rendre leurs pensées claires, alors même qu'elles résultent de l'inspiration la plus capricieuse. On doit leur reprocher de s'être trop peu souciés d'en élever le niveau, mais on ne peut leur refuser le mérite d'avoir peint les laideurs de toute espèce dans un style ferme, beau de netteté, et d'avoir donné, chacun dans sa langue, une forme précise et vraiment NATIONALE à cet art de la satire ébauché tout au plus dans les caricatures et dans les pamphlets du temps de la Ligue. »

Séparant Régnier de Callot, qu'il me soit permis, non pas de m'élever contre le jugement de M. le vicomte Delaborde, mais de plaider la cause du maître lorrain, en ajoutant un mot en sa faveur.

Je prends justement ce mot cité plus haut : « la forme précise et vraiment *nationale* qu'il sut donner à cet art de la satire. »

Eh bien, oui, je veux revendiquer pour Callot cette gloire d'avoir osé graver ce qu'on n'osait écrire, imitant en cela ses devanciers, les sculpteurs qui reproduisaient dans les portails de nos antiques cathédrales des scènes que la langue se refusait à rappeler. Il osa ce que d'autres n'avaient pas osé faire : montrer à nu les horreurs de son temps.

Et qui pourrait assurer que Callot, sous des dehors grivois et rieurs, ne souffrait pas de voir les puissants dominer les faibles? Qui nous dit que ses « *Malheurs de la guerre* » ne sont pas la résultante de ce qu'il éprouvait en face des excès de guerres dévastatrices et sans fin?

Il n'oubliait pas certainement sa patrie déchirée, sa pauvre Lorraine, lorsqu'il menait à Florence cette vie de plaisir qu'on lui a tant reprochée. Et plus tard, lorsqu'il résistait aux envoyés de Louis XIII qui lui demandaient le concours de son burin, n'est-ce pas l'amour du pays natal qui lui faisait refuser ce concours?

On doit considérer Callot comme un esprit satirique sur lequel agissait puissamment la vue des malheurs de sa patrie, malheurs qu'il a reproduits en ces scènes burlesques et tragiques qui comptent parmi ses plus purs chefs-d'œuvre.

Callot, ajoute M. le vicomte Delaborde, « fut le véritable créateur du genre de l'eau-forte, que Claude le Lorrain continua avec tant d'éclat. Grâce à Callot, l'art français attira pour la première fois l'attention des Italiens. »

Je ne m'arrêterai pas davantage sur la vie de Callot et sur ses œuvres, si bien décrites par plusieurs auteurs, et particulièrement par le regretté M. Meaume; mais je crois cependant utile de signaler des détails peu connus ou inédits sur Callot et sa famille, et aussi de rectifier légèrement le tableau généalogique contenu dans l'ouvrage de M. Meaume.

En 1884, j'ai relevé, dans l'église de Bainville-sur-Madon (Meurthe-et-Moselle), deux inscriptions sur les pierres tombales d'un des frères et de la sœur de Jacques Callot; en voici la copie : « Cy gysent Nicolas et Catherine les Callot, filz et fille de nobles conjoinct Iean Callot, hérault d'armes A. S. A., et de Renée Brunehault sa feme, lesquel mourèt lun aage de 7 mois et l'autre de 6 ans. 1611. Dieu leur face mercy. »

La maison des Callot est située tout près de l'église. Elle appartient au général de Bouligny, descendant de cette famille par son arrière-grand-père, capitaine au service de France, qui avait épousé une des filles de Callot.

Voici quelques notes copiées sur les titres de famille du général de Bouligny, qui a bien voulu me les communiquer :

« Jean Callot, qui a bâti en 1611 le pavillon actuel sur l'emplacement de l'habitation seigneuriale des Collinet, avait épousé Renée Brunehault. »

Ce sont les armes des Callot et des Brunehault qui se trouvent au-dessus de la grande porte de cette habitation. « Le domaine de Bainville-sur-Madon a été vendu à Claude Callot, archer

de la garde du duc de Lorraine, par la famille Collinet, seigneur de Maizières-Bainville et Xeuilley. Les Callot ont vendu cette propriété en 1667 à Callot, avocat au Parlement de Nancy[1]. »

En ce qui concerne les ancêtres de Jacques, les Archives fournissent des documents assez précieux.

Jean Callot, troisième du nom, frère de Jacques, est qualifié peintre. Il eut un fils : Nicolas, né le 3 *janvier* 1614, et non le 25 juin, comme l'indique par erreur le tableau généalogique de M. Meaume. Ce Nicolas fut reçu dans l'Ordre des Tiercelins sous le nom de Père Dorothée[2]. Le 8 janvier 1616, ce même Jean, qualifié cette fois de « hérault d'armes de Son Altesse », marié à Charlotte de Flandre, eut encore un fils nommé Jean, lequel eut pour parrain son grand-père, l'époux de Renée Brunchault, constructeur de la maison de Bainville.

M. Meaume ne signale pas la naissance d'un troisième fils de noble Jean Callot, héraut d'armes de Son Altesse, baptisé le 10 janvier 1618, sous le nom de Nicolas »; peut-être l'a-t-il compris sous la rubrique : « plusieurs enfants morts jeunes ». Ce Jean, « licencié ez droit, conseiller secrétaire ordinaire, héraut d'armes, concierge du château », est indiqué par M. Meaume comme troisième du nom. On donne comme date de sa mort le 14 juin 1666. L'acte de vente, qui subsiste encore entre les mains du général de Bouligny, est daté de 1667; il y est dit que Jean Callot, avocat au Parlement, achète en cette année (1667) la propriété en question.

Il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici de Jean IV et non de Jean III, puisque le folio 21, tome IV, des Archives de Nancy porte que « le 2 février 1678, le sieur Jean Callot (le IVe et non le IIIe), grand héraut à Son Altesse, et avocat au baillage de Nancy, a été enterré à Saint-Epvre ». Voilà donc un fait acquis : Jean III est mort en 1678, ce que M. Meaume n'avait pas indiqué, pas plus d'ailleurs qu'il n'avait donné la date de la mort de Claude Callot, que je trouve dans les Archives de Nancy. — Ce Claude Callot, frère du graveur Jacques, était deuxième du nom; il entra dans l'Ordre des

[1] Papiers appartenant au général de Bouligny.
[2] *Archives de Nancy*, t. III, p. 376.

Capucins, sous le nom de Père Félix, et mourut le 5 mai 1650.

Les Archives départementales mentionnent aussi (1631)[1] les gages qui furent payés à Jean Callot, concierge au palais ducal et héraut d'armes, frère de notre graveur. En 1623, 1628, 1638, divers travaux de peinture héraldique furent faits par les Jean Callot, pour la décoration des cérémonies de la duchesse Christine de Salm, du tombeau du comte de Ludres, etc.

En ce qui concerne Jacques Callot, il convient de citer différents titres des Archives qui ne se trouvent pas dans l'ouvrage de M. Meaume[2]. « En 1623, somme payée à Jacques Callot, graveur pour trois planches de cuivre où il aurait gravé certains reissdallers et autres espèces forgées pour gros[3]. » Un autographe de Callot existe au bas de cet acte.

M. Meaume cite, en 1624, l'exécution de deux planches de cuivre, et sur chacune « d'icelles une inscription latine dressée par le sieur de la Ruelle, secrétaire d'État, contenant les an, jour et heure, que le feu duc Henri IIe du nom est décédé, etc., l'une desdites planches ayant été soudée contre le cercueil de plomb, et l'autre clouée contre le cercueil de bois du duc, pour servir de mémoire à la postérité[4] ». Le même auteur cite encore plusieurs travaux faits en 1624, 1625, 1626, 1627, 1629, notamment pour les gravures des machines ayant servi au combat à la barrière, pour des tables généalogiques de la maison de Lorraine, etc.

Le duc Charles IV désirait vivement qu'il restât dans son pays natal, car il l'encouragea, en 1626, par un don de 2,000 francs « pour lui donner moyen de continuer sa demeure dans ses pays, où il auroit été arrêté par le feu duc Henri II ».

Les actes suivants, que j'ai relevés aux Archives, sont, je crois, fort peu connus.

En 1629, Jacques Callot fut désigné et payé pour visiter (expertiser) le cheval de bronze fait par les fameux fondeurs Chaligny. Il lui fut adjoint Jean Leclerc, Claude Deruet, peintres, et le sculpteur Siméon Drouin[5].

[1] Archives de la Lorraine, B 1485.
[2] Meaume, *Jacques Callot*, Annotations, p. 117.
[3] Archives de la Lorraine, B 1431.
[4] Archives de la Lorraine, B 1441.
[5] *Archives de Nancy*, t. II, p. 221.

En 1628, le 10 octobre, il fut le parrain du fils de Gille Silvestre ; il est alors qualifié du titre de graveur en taille-douce de Son Altesse[1].

En 1630, le 10 décembre, il eut pour filleule Élisabeth, fille de noble Claude Deruet, chevalier de l'Ordre du Portugal ; on lit sur cet acte : « Noble Jacques Callot, calcographe de Son Altesse, parrain[2] ».

Jacques Callot mourut en 1635. L'année suivante, sa femme, Catherine Kuttinger, épousait en secondes noces un médecin, noble Jean Garnier, et en troisièmes noces (1645) Jean Mouchot, garde général des magasins du duc[3].

Les artistes du dix-huitième siècle sont nombreux. Il suffira de citer les noms des principaux pour démontrer l'importance de l'art chalcographique, à cette époque, en Lorraine.

Antoine (*Sébastien*) grava le portrait de dom Calmet, que l'on voit en tête de l'*Histoire de Lorraine*, ainsi qu'une des belles médailles de Saint-Urbain.

Begache (Jacques), né en 1651 et non en 1611, comme le dit Gérard[4], fut graveur sur bois. Nous le voyons, en 1747, exécuter les armes pleines du roi et de la reine de Pologne et celles de la ville de Nancy, pour servir à orner l'impression de l'oraison funèbre prononcée le 21 mars au service de la reine de Pologne, Catherine Opalynska. Bégache mourut le 3 décembre 1762.

Les *Collin*, père et fils, étaient graveurs ordinaires de la ville de Nancy. Le premier, *Dominique Collin*, naquit à Mirecourt, le 30 mai 1725, ainsi que le constate son admission comme bourgeois de la ville de Nancy (1753-1756). Il exécuta de nombreux et intéressants travaux, entre autres les gravures des grilles faites par Jean Lamour pour la place Royale (Stanislas actuellement), formant un magnifique recueil, très apprécié des amateurs ; des jetons, en 1759, pour l'intendant de la Galaizière ; soixante-douze estampes représentant la vue méridionale de la place Royale et autant de portraits du Roi « dans le goût des craions » ; en 1760, soixante-douze estampes de la place d'Alliance de Nancy ; en 1761, la porte

[1] *Archives de Nancy*, t. III, p. 379.
[2] *Ibid.*, p. 253.
[3] *Ibid.*, p. 353.
[4] Manuscrit Gérard, Bibliothèque de Nancy.

Saint-Nicolas, gravée pour Mesdames de France; en 1765, la vue perspective des casernes; l'année suivante, le mausolée du roi Stanislas; en 1774, celui de Louis XV; en 1775, les armes du duc de Fleury; à cette mention est jointe la qualité de « graveur du Roi ». Enfin, en 1778, Dominique grava les jetons que la ville offrait à l'intendant lors de son arrivée; c'était alors M. de la Porte. En 1758, son brevet de graveur ordinaire de la ville de Nancy lui fut donné.

Il mourut le 20 décembre 1781.

Son fils, Yves-Dominique, est cité dans l'acte mortuaire de son père comme peintre miniaturiste et graveur. Né à Nancy, en 1753, il y mourut en 1815.

Un des descendants de la célèbre famille des *Crocx* se distingua encore à Nancy, au dix-huitième siècle. *François Crocx* était né dans cette ville en 1670, où il mourut le 10 janvier 1727. En 1721, le 18 novembre, il s'était remarié avec Charlotte-George, fille d'un orfèvre de Son Altesse Royale.

En 1761, lors du passage à Nancy de Mesdames de France, *Jean-Nicolas Derlange*, le jeune, grava une médaille commémorative que la ville lui commanda.

Le *Père Engramelle*, religieux Augustin de Nancy, s'adonna aussi à l'art de la gravure, que *Fontaine*, l'un des membres désignés comme délégués de l'Assemblée des trois ordres de Lorraine, professait également avec talent.

François (Jean-Charles), qui était né à Nancy en 1717, inventa la gravure à la manière des crayons; graveur ordinaire de Stanislas, il se fixa ensuite à Paris, où, devenu bientôt « graveur du cabinet des dessins du Roi », il mourut en 1769.

Fratel (Joseph), d'Épinal, où il naquit en 1730, devint peintre et graveur de la cour d'Allemagne et mourut en 1783 à Mannheim, où il s'était retiré.

Les deux *Giard*, père et fils, exécutèrent surtout des médailles pour la ville de Nancy.

Le père, *Claude-Albert*, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait encore en 1731. Son fils, *Marc Giard*, dit *Albert*, né en 1707, se maria le 6 février 1731 et mourut en 1755.

Goujon (Urbain) est cité en 1740, comme graveur, dans le recensement de Nancy, et *George* (Nicolas) comme orfèvre, en 1721,

pour le mariage de sa fille avec *François Crocx*, le graveur dont je viens de parler.

Harpin, que l'on a oublié jusqu'ici, est né à Nancy et reproduisit parmi ses intéressantes gravures les principaux monuments et portes de sa ville natale; ces planches sont datées de 1790.

MM. Noël et Lallement ont catalogué les œuvres de *Harpin* [1].

Houart, désigné dans les Archives comme pensionnaire, en 1708, se fit remarquer parmi les graveurs en portrait.

Houat (Jean-Charles), graveur en taille-douce, était noble et vint de Paris s'établir en 1716 à Nancy, où il se maria l'année suivante, ainsi que le démontre l'acte suivant : « En 1717, le 15 juin, Jean-Charles Houat, graveur en taille-douce, natif de la paroisse Saint-Séverin de Paris, âgé de trente-quatre ans, fils de défunt François Houat, graveur à Paris, et de Marie Allard, paroissien de Saint-Epvre depuis huit mois, et Jeanne-Françoise, fille d'Antoine Cordier, ancien greffier à la Cour souveraine et tabellion général [2]. » Il était né en 1683. En 1718, il eut un fils, *Jacques-Joseph*, déclaré fils de *noble* Jean-Charles Houat, graveur en taille-douce.

Des deux *Huin*, l'un, nommé Gaspard, se maria le 13 avril 1734 et eut le mois suivant un fils, Nicolas; l'autre, Thomas, graveur et peintre, élève du célèbre Claude-Charles, mourut très jeune en Italie, où il s'était rendu.

Les *Lapaix*, qui se sont succédé jusqu'à nos jours, ont formé une véritable dynastie de graveurs.

Le premier, *Louis*, dit *Saint-Louis*, exerçait déjà son art au dix-septième siècle à Nancy; son fils Jean Ier se maria en 1704, le 3 juin. Reconnu bourgeois de Nancy en 1712, il était adjudicataire du droit de la marque et ajustement des poids et mesures en 1711. Son fils Jean II naquit en 1722 et mourut le 21 septembre 1773.

Jean Ier avait un frère, Thomas, graveur, né en 1704, qui mourut le 11 juillet 1773, et dont le fils Jean III se maria la même année, le 22 novembre. M. *Constant Lapaix*, le graveur héraldique distingué, mort récemment à Nancy, est un descendant de cette famille d'artistes.

[1] Noel, *Catalogue*, p. 33.
[2] *Archives de Nancy, paroisse Saint-Epvre*, t. IV, p. 52.

Le corps des orfèvres de Nancy avait élu comme officier, en 1786, *Charles-Joseph-Augustin Lesoing,* né en 1735 et marié à l'âge de quarante-neuf ans, le 19 août 1783.

Dominique-Léopold Mansuy, fils de *Charles Mansuy,* fut comme lui un médailliste remarquable. Né en 1708, marié le 24 novembre 1722, il mourut le 10 novembre 1743.

Les deux *Nicole,* dont le père, Claude-François, originaire de Besançon, se maria à Nancy et s'y fixa en 1728, furent surtout des graveurs de médailles.

M. Noël signala dans son Catalogue [1] un graveur de Nancy, nommé *Parelle,* dont il possédait des œuvres dans sa collection.

Le médailliste *Renard* (Jean-Martin), né en 1746 à Sarreguemines, se fixa à Paris. Il y mourut en 1821.

Citons en passant *Louis Tarlant,* originaire d'Igny-le-Jard, près Soissons, qui s'établit et se maria à Nancy avec une *fille de François Crocx,* déjà cité, et qui mourut le 12 janvier 1717; *Léopold Thyvoyon,* médailliste (dans l'acte de baptême de son fils François, on le qualifie de maître graveur), et enfin la fille du fameux Saint-Urbain, connue sous le nom de *Madame Vaultrin.*

Marie-Anne de Saint-Urbain exécuta, en 1755, une médaille dont plusieurs exemplaires furent offerts par une délégation spécialement envoyée à Paris, au Roi, à la Reine, à la famille royale et à d'autres grands personnages, notamment à l'infante d'Espagne, à l'archevêque de Besançon et au primat de Lorraine. Cette médaille fut gravée à l'occasion de l'érection de la statue de Louis XV à Nancy.

Comme supplément à cette étude, je signalerai le nom d'un graveur qui, malgré son origine étrangère à la Lorraine, est connu par ses œuvres répandues à profusion à Lunéville, le petit Versailles du bon duc Stanislas, au siècle dernier.

Je veux parler de Victor Pillement, graveur, né à Vienne en Autriche, où son père, sans doute comme Lorrain, avait suivi l'empereur François. Victor Pillement mourut à Paris en 1814; il grava surtout des paysages; habile à allier les mélanges de l'eau-forte et du burin, il rendait très sincèrement les effets de la peinture et dessinait fort bien. Il fit un nombre considérable d'eaux-

[1] Noel, *Catalogue,* nos 3205, 5294, 6265.

fortes, dont plusieurs se trouvent dans la galerie du Musée Napoléon, par Robillard et Filhol [1].

Surpris de rencontrer à Lunéville la presque totalité des estampes de Pillement, je me suis renseigné et j'ai appris que plusieurs des descendants de Victor Pillement s'étaient fixés dans cette ville et y avaient apporté les œuvres de leur ancêtre. J'ai pu alors recueillir de Mme Louis, son arrière-petite-fille [2] par sa grand'-mère maternelle, des renseignements précieux.

Pillement habita longtemps les environs de Paris, notamment le château de Gonesse, à Villiers-le-Bel, route de Chantilly, et rue des Filles-du-Calvaire, jusqu'à sa mort.

Marié vers 1789, en premières noces, à Mlle Savoie, de Sarrebruck, il eut quatre filles; la dernière, Aglaé, mourut très jeune, quelque temps après sa mère.

Pillement épousa en secondes noces Mlle Mœnch (dit Munich), fille du peintre décorateur bien connu. Elle éleva ses trois belles-filles, Marie-Rose, Agathe et Adèle, avec autant d'affection que de dévouement. Elles aidèrent leur père avec un talent remarquable et ont laissé plusieurs dessins et gravures estimés.

L'aînée épousa Auguste Mœnch, frère de sa belle-mère, auteur de peintures et de dessins décoratifs intéressants. Il restaura, avec son père et son frère Charles, plusieurs musées, églises, châteaux et théâtres, sous le règne de Napoléon Ier.

Une de ses sœurs épousa le peintre Delorme, dont on voit plusieurs toiles au château de Versailles et des peintures murales dans l'église de Saint-Gervais, à Paris.

La petite maison de campagne de Mœnch père, située à Ris, près Corbeil, fut reproduite dans un ouvrage intitulé : *Les habitations des artistes contemporains.*

Jusqu'ici, rien n'indiquait la date de la naissance de Pillement, que Jal ne mentionne même pas, lorsqu'à Lunéville, j'ai retrouvé, dans les papiers appartenant à la famille Louis, et concernant Pillement, la carte de sûreté de ce dernier, indiquant son signalement, sa signature et son âge, en l'an X, soit en 1802. Il avait à cette époque trente-cinq ans, ce qui fixe la date de sa naissance en 1767.

[1] Dezobry, *Dictionnaire*, p. 2129.

[2] Madame Louis, mariée à M. Louis, économe du collège de Lunéville.

Voilà, Messieurs, ce que j'ai pu trouver pour achever de mettre en relief quelques-uns de nos artistes lorrains.

Le génie de Callot n'avait certes pas besoin de mon modeste tribut d'hommages, mais je n'ai pas voulu laisser oublier le caractère original de beaucoup de ses œuvres empreintes des sentiments de son cœur généreux et patriote, tout en essayant de reconstituer pour l'art la phalange nombreuse de ses devanciers et de ses successeurs, ainsi que celle de médaillistes tels que Saint-Urbain, qui tous, avec le grand Callot, font aujourd'hui la gloire de la patrie française, et que la Lorraine lui a donnés, lors de sa réunion, avec une légitime fierté.

Albert Jacquot,
Correspondant du Comité des Beaux-Arts
des départements, à Nancy.

XIII

LES FRÈRES ANGUIER

NOTICE SUR LEUR VIE ET LEURS OEUVRES, D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS.

Sur les confins de la Normandie et de la Picardie, près des rives de la Bresle, la petite ville d'Eu a donné naissance à plusieurs artistes. On cite le sculpteur Bourderel, le peintre Cathelouze, et surtout les frères Anguier.

Dans les premières années du dix-septième siècle vivait à Eu un honorable artisan, digne époux et digne père, qui s'appelait Honoré Anguier. Il demeurait sur la paroisse Saint-Jean, aujourd'hui supprimée. Qualifié dans quelques actes (conservés aux archives du collège d'Eu) de maître menuisier, il exécuta pour la chapelle des Jésuites [1] en 1624, 1625 et 1626, différents travaux,

[1] Le collège était dirigé par des Jésuites. Cf. *Histoire du collège d'Eu*, par M. Ch. Bréard (Eu, 1879), in-8°, p. 85.

entre autres les reliquaires et les balustrades du jubé [1]. Il vivait encore en 1638, puisque cette année-là, en novembre, il reçut le payement de travaux de menuiserie faits à la maladrerie de Saint-Léonard du Val des Glands, toute voisine d'Eu [2], sur la rive droite de la Bresle. Il est probable qu'il ne mourut que vers 1655. Honoré Anguier avait épousé la fille d'un autre menuisier eudois, Catherine Riollé [3], à laquelle il avait survécu, et qui lui avait donné au moins cinq enfants : François, Michel, Guillaume, Catherine et Geneviève [4]. En l'absence d'œuvres susceptibles d'être examinées, il semble assez difficile de porter un jugement sur le talent du maître menuisier Honoré Anguier. Je serais cependant assez tenté de lui attribuer la paternité des deux beaux retables en bois sculpté qui ornent aujourd'hui les églises rurales de Monchy-sur-Eu et de Saint-Pierre-en-Val, et qui proviennent, suivant la tradition du pays adoptée par l'abbé Cochet [5], des églises Notre-Dame et Saint-Jean d'Eu. Tout me porte à l'admettre : les armoiries de Mademoiselle de Montpensier, sur l'un d'eux, l'image de saint Laurent, patron de la ville d'Eu, sur l'autre [6]. Et comme d'autre part celui de Monchy est postérieur à l'année 1636, il n'est guère possible d'en vouloir faire l'œuvre d'un des fils d'Honoré [7], qui à cette époque avaient quitté la ville d'Eu, leur patrie, sans esprit de retour.

[1] *Livre du bastiment de l'église* (aux Archives du collège d'Eu), f°s 61-62.

[2] Archives municipales de la ville d'Eu. Cf. Pièce justificative n° 1. — L'ancienne porte d'entrée de la maladrerie existe encore à l'entrée de la ferme, dite de Saint-Léonard, qui l'a remplacée.

[3] Archives municipales de la ville d'Eu, pièces de comptes, et Registre des insinuations du comté d'Eu, aux Archives départementales de la Seine-Inférieure.

[4] L'ordre chronologique de leur naissance n'est point rigoureusement observé. Il est même probable (voy. plus loin) que Guillaume était le plus jeune des enfants. Ces cinq noms me sont indiqués par de nombreux documents, et notamment par un acte de 1652, conservé aux Archives nationales de Paris. Voy. Pièce justificative n° 2.

[5] *Les églises de l'arrondissement de Dieppe : églises rurales* (Paris, 1850), p. 331 et 337.

[6] Voir plus loin le *Catalogue de l'œuvre*.

[7] Je ne parle pas, bien entendu, de Guillaume, qui ne fut jamais sculpteur.

I

Des trois fils du maître menuisier eudois, deux surtout, François et Michel, acquirent comme sculpteurs une juste célébrité; le troisième, Guillaume, qui n'était pas sans mérite assurément, fut peintre, mais fit peu pour se faire connaître; soit qu'il redoutât la comparaison avec ses frères aînés, soit qu'il eût conscience de son infériorité, il resta toute sa vie dans l'ombre : ce qui ne l'empêcha pas d'être employé par le Roi à d'utiles travaux, particulièrement aux Gobelins.

Le présent essai biographique sur les frères Anguier n'est point le premier qui ait été tenté. Dès le dix-septième siècle, l'historiographe de l'Académie de peinture et de sculpture, Guillet de Saint-Georges, lut [1] un « Mémoire historique sur les ouvrages de sculpture de M. Anguier [2], » qui donne sur les travaux de cet artiste et sur ceux de son frère les renseignements les plus précieux que nous ayons jusqu'à ce jour. — Plus tard [3], le comte de Caylus, cet ami des arts si généreux, écrivit aussi une vie de Michel Anguier et de son confrère et contemporain Thomas Regnauldin [4]. — Dans ce siècle, MM. F. N. Le Roy, l'historien de Jouvenet, Jal et Émile Léger ont parlé à leur tour des frères Anguier. M. Le Roy, dans une série d'articles de la *Picardie* [5], qui sont restés inachevés, n'a guère fait que copier ses prédécesseurs et ne s'est livré à aucune recherche personnelle; il n'a assurément tiré aucun profit des documents nouveaux et curieux qu'il dit [6] avoir eus entre les mains. Jal a consacré cinq colonnes de son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* [7] à la famille des Anguier : l'article est intéressant, mais laisse subsister encore bien

[1] A l'Académie, le 6 mai 1690.

[2] Publié dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I (Paris, 1854), p. 436-450.

[3] Lecture faite à l'Académie le 3 mars 1749.

[4] Publiée dans les *Mémoires inédits*, à la suite de la précédente, p. 451-478.

[5] *Revue littéraire et scientifique mensuelle* (aujourd'hui disparue). Amiens, 1861 et 1862, *passim*.

[6] *La Picardie*, année 1861, t. VII, p. 26.

[7] Publié à Paris, librairie Plon, en 1872, p. 53-55.

des doutes que j'ai essayé d'éclaircir; de plus, il s'est, je crois, plus d'une fois fourvoyé dans la chronologie, qui n'est d'ailleurs pas toujours aisée à rétablir, en l'absence de documents suffisants. Enfin, bien que venu le dernier, M. Émile Léger [1] n'a guère fait avancer la science en publiant sa biographie des Anguier, qui témoigne cependant de connaissances très étendues [2].

Je n'aurais point tenté ce nouvel essai si je n'avais eu à ma disposition, pour le traiter, des documents tout à fait inédits, que j'ai trouvés à Paris, à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts et aux Archives nationales, et que l'on trouvera réunis ici pour la première fois.

II

Si le lieu de naissance et l'origine des frères Anguier sont à l'abri de toute incertitude, il n'en est pas de même de la date de leur naissance. Déjà, en 1857, Jal avait écrit au maire de la ville d'Eu pour obtenir copie ou extrait de leurs actes de naissance (ou plutôt de baptême) que devaient posséder les Archives de la mairie dans les anciens actes de l'état civil. Il lui fut répondu que les recherches avaient été infructueuses, et qu'il ne pouvait lui être donné satisfaction. A mon tour, je voulus en avoir la conscience nette, et en 1884 j'eus la curiosité de fouiller en tous sens les Archives municipales de la ville d'Eu; j'acquis au bout du compte la certitude que les anciens registres paroissiaux de l'église Saint-Jean avaient disparu pour la première partie du dix-septième siècle.

Sur ce point donc, on en est réduit à des conjectures, si l'on ne veut accorder entière créance au dire de Guillet de Saint-Georges et autres anciens biographes, qui d'ailleurs se contredisent.

L'opinion la plus répandue veut que François soit né en 1604, Michel en 1612 (ou 1614), Guillaume en 1628. Jal n'admet pas cette dernière date, qu'il trouve trop éloignée de la première, et

[1] *Précis de biographies eudoises* (Fécamp, 1881), in-4°, p. 113-120.

[2] J'omets à dessein dom Capperon et les notes de dom Grenier (Bibl. nat.), qui n'apprennent rien. Au moment où ce mémoire s'imprime, paraît à Rouen, sur les deux sculpteurs normands, un nouveau travail. L'auteur, M. Arm. Sanson, suffisamment bien informé, n'a toutefois apporté aucun renseignement nouveau qui puisse modifier mes assertions ou rendre inutiles mes explications.

voudrait reporter la naissance de Guillaume à dix années plus tôt.

Considérons, d'autre part, les actes d'inhumation des trois frères qui nous ont été conservés et qu'a publiés côte à côte M. Henri Herluison [1] : d'après ces actes, Michel serait né en 1612, François en 1613, et Guillaume en 1628. Cette dernière date, généralement adoptée, me paraît devoir être considérée comme bonne, mais les deux autres sont inconciliables avec ce que nous savons d'autre part, que François, fréquemment surnommé l'aîné, devait être le premier-né des fils d'Honoré Anguier. Rejetant donc la date de 1612 pour la naissance de Michel, que je fixerais avec Guillet de Saint-Georges au 28 septembre 1614, je donne comme probables les dates suivantes :

Naissance de François Anguier, 1613;

Naissance de Michel Anguier, 1614;

Naissance de Guillaume Anguier, 1628, et entre les deux dernières dates, je placerais celles de la naissance de leurs deux sœurs, Catherine et Geneviève [2].

François Anguier mourut le 8 août 1669, dans sa maison de la rue Saint-Honoré, et fut inhumé le lendemain [3] à Saint-Roch. Il y a tout lieu de croire qu'il resta célibataire, et qu'il décéda sans enfants reconnus.

Michel Anguier épousa Marguerite Dubois [4] le 18 février 1664; le mariage fut célébré à l'église Saint-Eustache, d'après Jal, qui a vu l'acte aujourd'hui brûlé; François fut son témoin. De cette union naquirent quatre enfants [5] : Catherine-Magdeleine, née en 1665; François, né en 1668 (le 10 septembre, d'après Jal), et Suzanne, née en 1671. Un autre mourut très jeune.

[1] *Actes d'état civil d'artistes français* (Paris et Orléans, 1873), in-8°, p. 7-8.

[2] Elles demeurèrent toutes deux à Eu.

[3] L'acte d'inhumation a été déjà publié. Voy. Pièce justificative n° 4.

[4] Elle avait deux sœurs, dont l'une (Suzanne) épousa Amable de Cressé, bourgeois de Paris, et l'autre (Élisabeth), Jacques Remy, brodeur et valet de chambre ordinaire du Roi. Voy. Pièces justificatives n°s 5 et 12. Élisabeth Dubois, devenue veuve d'assez bonne heure, pria souvent Michel Anguier de gérer ses affaires. Cf. une pièce de la collection Benjamin Fillon (n° 1647), passée en vente publique le 15 juillet 1879.

[5] Renseignements tirés d'un acte conservé aux Archives nationales, sous la cote Y. 4006, n° 184. L'âge des enfants est indiqué avec précision. Voy. Pièce justificative n° 11. Guillet de Saint-Georges seul parle d'un quatrième enfant. Cf. encore *Archives nationales*, Y. 252, f° 182.

François devint avocat au Parlement, et tous trois vivaient encore en 1721, puisqu'à cette époque ledit avocat se déclare[1] héritier de ses parents pour un tiers. Quant à Suzanne, elle avait à peine dix-huit ans lorsqu'elle fut mariée à un écuyer nommé Pierre de Rosset, conseiller et secrétaire du Roi[2].

Lorsque Michel Anguier mourut, le 11 juillet 1686, dans la même maison de la rue Saint-Honoré où son frère était décédé dix-sept ans auparavant[3], il laissait trois enfants encore mineurs, auxquels on donna judiciairement[4] une tutrice, qui fut leur mère, et un subrogé tuteur, qui fut leur oncle Guillaume, dont je vais parler.

Guillaume Anguier, le troisième frère, se maria très jeune, en 1652 : il n'avait que vingt-quatre ans environ. Il épousa Claude Geny[5], de dix ans plus âgée que lui[6], et veuve depuis 1636 d'un nommé Claude Daniel, tué au siège de Dôle. Il en eut une fille, Catherine. Mais, ayant perdu sa femme, il convola en secondes noces, en 1676, avec une jeune fille majeure et orpheline, Catherine Goulliard, demeurant chez la duchesse de Vivonne, en son hôtel, rue Sainte-Avoye. Le contrat de mariage fut signé chez la duchesse[7], en présence d'une nombreuse assistance, où l'on remarquait des représentants de la noblesse et Louis Goulliard, curé de Saint-Pathus au diocèse de Meaux.

Deux ans après, Catherine Anguier, fille de la première femme de Guillaume, épousait, « après dispense de Sa Sainteté, à cause de l'affinité spirituelle qui estoit entre eux[8] », un artiste attaché

[1] Dans une pièce conservée à la Bibliothèque nationale. Voy. Pièce justificative n° 15.

[2] Archives nationales, Y. 4015, n° 249. Voy. Pièce justificative n° 12.

[3] Il fut inhumé le lendemain à Saint-Roch. Voy. Pièce justificative n° 10.

[4] Archives nationales, Y. 4006, n° 184. Voy. Pièce justificative n° 11. — L'acte dressé au Châtelet de Paris est du 18 juillet suivant.

[5] L'acte de mariage, découvert par Jal (Registres paroissiaux de Saint-Eustache aujourd'hui brûlés), a été publié par lui (*Dictionnaire critique*, p. 53). — Nous avons retrouvé (*Archives nationales*, Y. 205, f° 433 v°) Guillaume Anguier témoin du mariage de Jean Paulmède, loueur de carrosses, son beau-frère par Claude Geny, sa femme, déjà décédée (1664); plus tard, en 1690, il figure avec sa seconde femme comme témoin d'un mariage qui fut passé à l'hôtel royal des Gobelins. (*Archives nationales*, Y. 255, f° 437 v°.)

[6] Si l'on admet toutefois 1628 pour la date de sa naissance.

[7] Archives nationales, Y. 232, f° 50. Voy. Pièce justificative n° 5.

[8] *Actes d'état civil d'artistes français*, publ. par H. Herluison, p. 8.

comme son père aux Gobelins, et qualifié d'ébéniste et fondeur ordinaire du Roi, Domenico Cucci [1], Italien d'origine, et veuf de Jeanne Goujon. Le peintre Ch. Lebrun, l'architecte Perrault, le sculpteur Ph. Caffieri, son beau-père aussi, Paul Goujon, assistèrent à la signature du contrat [2], le 10 février 1678, et le mariage fut béni le 23, à Saint-Hippolyte, par le curé de Saint-Pathus, Louis Goulliard. De cette union naquirent deux filles, l'une qui fut appelée Catherine-Suzanne, et épousa un tapissier nommé Lalouette; l'autre, Madeleine, qui fut mariée au célèbre Sébastien Slodtz [3].

Guillaume Anguier mourut aux Gobelins, le 18 juin 1708, et fut inhumé le lendemain [4] à Saint-Hippolyte.

Je n'ai pu suivre plus longtemps la famille des Anguier, et les pièces d'archives ne m'ont fourni aucun autre renseignement [5]. Aujourd'hui, je crois cette famille absolument éteinte.

Je dois ajouter qu'il existait à Paris, au dix-septième siècle, une autre famille Anguier sans liens probables de parenté avec celle qui nous occupe, et représentée par Adrien Anguier, maître coutelier, Nicolas Anguier, exerçant la même profession, et Clément Anguier, orfèvre [6], tous trois frères. Et c'est de ceux-ci qu'il est question dans l'acte d'inhumation d'un maître menuisier, Anguier, bourgeois de Paris, qu'avait rencontré Jal [7] dans ses recherches, à l'année 1671 : ce maître menuisier pourrait bien être leur père. L'identité des professions et la contemporanéité des deux familles

[1] Ce nom, souvent défiguré dans les actes, doit être écrit ainsi, car c'est de la sorte qu'il signait. Son acte de naturalisation, donné en novembre 1664, a été publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873, p. 243.

[2] Archives nationales, Y. 234, f° 221. Voy. Pièce justificative n° 7.

[3] Jal, p. 1139.

[4] Voy. Pièce justificative n° 14.

[5] Dans les ventes d'autographes faites depuis une trentaine d'années à Paris, il n'a passé aucun document curieux sur la famille des Anguier, mais seulement des quittances peu importantes, que M. Henry Jouin et moi avons d'ailleurs soigneusement relevées. Je possède actuellement une quittance du 10 janvier 1680, signée par Michel Anguier pour le quartier de sa rente constituée sur les aides et gabelles de la ville de Paris; cette pièce, provenant de la collection Benjamin Fillon (vente du 15 juillet 1879, n° 1646), a repassé en vente le 19 janvier 1884 (Collection Dubrunfaut, n° 237).

[6] Ces noms me sont révélés par un document du 4 septembre 1696. (Archives nationales, Y. 4060, n° 48.)

[7] *Dictionnaire critique*, p. 53.

auraient pu faire naître des confusions qui n'existent pas en face de la généalogie très précise exposée plus haut.

J'ai encore trouvé, à l'année 1714, la mention d'un Nicolas Anguier, soldat aux gardes-françaises[1], et noté en passant qu'un sculpteur figurait comme témoin à son contrat de mariage.

Enfin M. J. Guiffrey signale[2] un architecte du nom de Charles-Étienne Anguier, qui mourut à Paris, rue Saint-Bon, le 22 mai 1756. Faut-il voir là un autre membre de cette famille d'artistes?

III

Les biographes des Anguier ont quelque peu sacrifié la mémoire de François et de Guillaume, pour ne parler que du mérite des ouvrages de Michel : ce qui se conçoit parfaitement. La vie plus longue et mieux remplie de Michel, ses relations plus hautes et sa présence à l'Académie ont attiré exclusivement les regards, et ses deux frères sont restés dans l'ombre.

François Anguier ne doit pas être oublié cependant : il possédait un talent réel, qu'il a prouvé dans maints ouvrages; et c'est grâce à lui , il faut bien le dire, que son jeune frère, revenant de Rome, put trouver en France à se créer des relations, à expérimenter son ciseau, et put voir sa réputation grandir en peu d'années. S'il n'est probablement pas exact que François refusa à Mazarin, comme l'avance Piganiol, de faire partie de l'Académie de peinture et de sculpture lors de sa fondation, il est presque certain, d'autre part, qu'il y aurait été admis plus tard, s'il n'était mort dans la force de l'âge. Et puis, artiste modeste et sans ambition, François n'avait peut-être d'autres désirs que de se perfectionner dans un art qu'il pratiquait avec amour, et d'enseigner à ses élèves le chemin du succès.

François Anguier eut la bonne fortune d'avoir un père qui comprit d'autant mieux ses goûts naissants qu'il était artiste lui-même, et les heureuses dispositions de l'enfant eudois furent encouragées et favorisées par le milieu même dans lequel il passa ses plus

[1] Archives nationales, Y. 290, f° 161 v°.
[2] *Scellés d'artistes français* (Paris, 1886), t. III, p. 239.

tendres années. L'expérience du père eut pour excellent résultat de pouvoir diriger son fils aîné dans la carrière naissante où il devait s'illustrer. Honoré Anguier avait, à Abbeville, un collègue et un ami, Martin Caron, comme lui menuisier et sculpteur sur bois; François y fit son apprentissage en compagnie de Thibaut Poissant, qu'il devait retrouver plus tard et qui acquit une certaine notoriété. De là François vint à Paris, entra dans l'atelier d'un des meilleurs élèves de Barthélemy Prieur, le sculpteur Simon Guillain, et travailla sous sa direction à la décoration de l'autel du couvent des Carmes déchaussés [1], non loin du Luxembourg. Les anciens biographes [2], qui nous fournissent ces renseignements, nous apprennent qu'ensuite François Anguier partit pour l'Angleterre, y travailla un certain temps, y réalisa quelques profits, et prit le chemin de Rome pour se perfectionner auprès des grands maîtres; ces pérégrinations sont bonnes à constater, mais il faut avouer que ni M. Dussieux [3], ni les historiens plus récents, n'ont trouvé l'indication de ce qu'il a pu faire dans ces pays étrangers, et notamment en Angleterre. Je suppute que cette absence dura bien une dizaine d'années, et que la réputation de bon sculpteur acquise outre-Manche l'avait précédé à Paris.

A son retour, la protection de son ancien maître Simon Guillain [4] lui fournit bien vite les moyens de donner la mesure des progrès accomplis, et de mettre son ciseau au service de Louis XIV lui même. Je n'ai trouvé nulle part la preuve de ce fait, que le Roi l'aurait nommé « conservateur de son cabinet d'antiquités [5] »; et il est bien probable que François Anguier, s'il avait eu ce titre, n'aurait pas manqué de le prendre dans les actes publics où il figure comme acteur ou comme témoin : or je ne l'ai trouvé nulle part. Mais ce qui est certain (bien que la chose ait été niée), c'est que François Anguier travailla pour le Roi au Louvre, et qu'en 1652

[1] Aujourd'hui la chapelle de l'Institut catholique, rue de Vaugirard.

[2] Mariette (*Abecedario*), Guillet de Saint-Georges, etc.

[3] *Les Artistes français à l'étranger* (Paris, 1856), p. 118. — La nouvelle édition de ce livre, parue en 1876, est aussi pauvre sur François.

[4] On a quelquefois attribué à Michel Anguier les bas-reliefs et les statuettes du Roi et de la Reine qui ornaient, au dix-septième siècle, le Pont-au-Change : c'était l'œuvre de Simon Guillain. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, nouvelle série t. XII (1875), p. 51-52.

[5] Cf. *Précis de biographies eudoises*, par M. Em. Léger, p. 114.

et années suivantes[1] il habitait avec son frère « au palais des Tuilleries[2] » ; toutefois il n'y resta que très peu de temps, puisque, quelques années après, ils habitaient ensemble dans une maison particulière sise rue Saint-Honoré, près de l'église Saint-Roch[3]. Le premier ouvrage important et à date certaine que l'on doive sans discussion attribuer à François Anguier est le tombeau de Henri II de Montmorency et de Félicie-Marie des Ursins, sa femme, que l'on voit à Moulins, dans l'ancien couvent de la Visitation, aujourd'hui la chapelle du lycée[4].

Ce mausolée somptueux fut élevé en 1651-1652, aux frais et sur la demande de la duchesse de Montmorency, à la mémoire de son infortuné mari décapité à Toulouse vingt et un ans auparavant. François Anguier fut chargé dès 1648 de la direction générale de ce monument qui se dresse dans la chapelle de l'ancienne Visitation, tout contre le maître-autel dont il occupe un des côtés. Il est très connu, a été signalé depuis longtemps, et gravé plus d'une fois. Prosper Mérimée, il y a un demi-siècle[5], le citait comme l'ouvrage d'un sculpteur *italien* nommé *Aghieri*, se contentant de transcrire sans plus ample informé l'erreur du gardien ou du sacristain de la chapelle[6]. Un autre inspecteur des Beaux-Arts, M. Paul Mantz, a tout récemment passé par Moulins et noté ses impressions dans un article[7] peu favorable à ce grand monument, qu'il appelle « une page significative dans l'histoire de la décadence ».

[1] Deux cents livres de gages lui furent payées en 1656. Cf. *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. I (1872), p. 8.

[2] Archives nationales, Y. 189, f° 1.

[3] Voy. Pièces justificatives n°s 4 et 10. Je n'ai trouvé aucun brevet royal lui accordant un logement au Louvre.

[4] Cf. *Notice sur le tombeau du duc de Montmorency érigé dans la chapelle de la Visitation, à Moulins, précédée d'une esquisse historique de la vie du duc et de la duchesse de Montmorency*, par M. Fr. Pérot, parue dans le *Bulletin de la Société d'émulation du département de l'Allier*, tome XVI (1882), p. 605-630.

[5] Dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne* (Paris, 1838), p. 386.

[6] Jal (*Dictionnaire critique*, p. 53) raconte l'amusante histoire qui lui arriva lorsqu'il visita ladite chapelle, en 1854. Il ne put pas faire entendre raison à son *cicerone* : l'homme change, les idées restent, et il ne serait pas impossible qu'aujourd'hui encore on fasse admirer le tombeau du duc de Montmorency comme une œuvre italienne : du reste, la confusion peut s'expliquer si l'on connaît la biographie des Anguier.

[7] *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1887, p. 455 (*Une tournée en Auvergne*).

François Anguier ne fut d'ailleurs pas seul à y travailler; il prit pour collaborateurs ce Thibaut Poissant qui avait été autrefois son camarade d'atelier à Abbeville, Thomas Regnauldin, sculpteur originaire de Moulins [1], et son propre frère cadet Michel, lorsque celui-ci, de retour de Rome, vint le rejoindre et lui demander de l'ouvrage. Il est regrettable que l'on n'ait pas retrouvé les comptes de cette construction, afin de pouvoir contrôler par des chiffres authentiques les données de la tradition. Il serait curieux de savoir exactement quelle part revient à chacun dans ce grand ensemble sculptural. Si l'on en croit les documents imprimés [2], le maître de l'œuvre fut François Anguier; il fit faire à son cadet les modèles en terre de l'*Hercule,* qui manque d'inspiration et fut certainement copié sur un dessin pris en Italie par l'artiste inexpérimenté, et de l'*Alexandre,* qui n'a pas beaucoup plus de caractère. Thibaut Poissant aurait sculpté les armoiries et les anges qui les supportent, au sommet du fronton. Les figures de la *Religion* et de la *Charité*, placées à droite et à gauche, et auxquelles on reconnaît une certaine grâce, sont peut-être dues au ciseau de Regnauldin. François Anguier se réserva de traiter le motif principal, à savoir le tombeau proprement dit, sur la table duquel sont deux figures de grandeur naturelle, celles du duc et de la duchesse. Le duc de Montmorency est étendu, le buste relevé et le bras appuyé sur un casque; la duchesse est assise dans l'attitude de la résignation. La figure du duc, belle et martiale, offre cependant quelque chose de choquant à l'œil, la tête par une sorte de déviation légère n'étant pas en harmonie avec le regard [3]. La partie vraiment belle du mausolée est le tombeau de la duchesse : un critique n'a pas craint même de le traiter de « sublime » [4]. Il est bien vrai que, mû pendant ce travail par une inspiration simple, naturelle et délicate, l'artiste a

[1] Cf. *Thomas Regnauldin,* par M. Ern. Bouchard (Paris, Plon, 1886), p. 24.

[2] Voir surtout la *Vie de madame la duchesse de Montmorency,* par l'abbé J. C. Garreau (Clermont-Ferrand, 1769), t. II, p. 110 et suiv.

[3] On raconte que la duchesse, peu contente du travail exécuté, voulait refuser cette œuvre, qui répondait mal à ses pensées; mais on serait parvenu à lui persuader que l'œuvre de ces grands artistes ne pouvait souffrir aucune critique. Cf. l'*Allier pittoresque,* par T. de Jolimont (Moulins, 1852), canton de Moulins, p. 18. Je ne sais ce qu'il y a de vrai dans cette assertion, empruntée d'ailleurs au biographe de Mme de Montmorency cité ci-dessus.

[4] *En Bourbonnais et en Forez,* par Em. Montégut (Paris, 1881), p. 78.

représenté la veuve du duc de Montmorency sans raideur, sans affectation et sans mauvais goût. Si l'exécution du monument tout entier n'est pas en tous points digne des sentiments qui ont guidé l'ordonnateur de l'œuvre, on reconnaît une véritable main de maître dans cette statue funéraire, bien supérieure à tout ce qui l'environne [1].

Les ouvrages qui occupèrent ensuite le plus François Anguier furent le tombeau de Jacques-Auguste de Thou, président à mortier au Parlement de Paris, exécuté pour l'église des Célestins de Paris, et le tombeau de Henri Chabot, duc de Rohan, gouverneur d'Anjou, exécuté pour la même église.

Du premier il ne subsiste plus que la statue en marbre de J.-A. de Thou (au Louvre), la statue de Gasparde de la Châtre, sa seconde femme (à Versailles), et un bas-relief de bronze portant l'inscription (au Louvre); mais des reproductions anciennes peuvent nous donner une très nette idée de ce qu'était le monument. D'ailleurs, Piganiol de la Force [2] l'a décrit avec soin, et je ne saurais mieux faire que de reproduire ici ses propres expressions :

« Il consiste en un sarcophage élevé sur une base et placé entre « quatre colonnes de marbre d'ordre ionique, et dont les bases et « les chapiteaux sont de bronze. Ces colonnes, de même que deux « figures d'hommes qui sont assises sur le sarcophage, soutiennent « l'entablement qui règne sur toute la composition. La statue de « marbre de Marie de Barbançon-Cani [3], première femme de « J.-A. de Thou, celle de Gasparde de la Châtre, sa seconde femme, « et celle dudit Thou qui est au milieu [4] sont toutes trois posées « sur l'entablement, et toutes trois à genoux, chacune devant un « prie-Dieu. Celle de Marie Barbançon-Cani est de Barthélemy « Prieur; les deux autres sont de François Anguière. La figure de « M. de Thou est vêtue d'un grand manteau fourré d'hermine et

[1] On peut lire encore, à propos de ce tombeau, un instructif mémoire de M. An. de Montaiglon, inséré dans la *Revue universelle des Arts*, t. VIII (1858), p. 30-43. Il convient d'ajouter que les maquettes en plâtre de ces deux statues sont conservées au Musée de Versailles. Cf. le *Catalogue de l'œuvre*, ci-après publié.

[2] *Description de Paris*, t. VII, p. 89-90.

[3] Celle-là n'existe plus; du reste, comme le dit Piganiol, elle n'est point d'Anguier, mais de Barthélemy Prieur.

[4] Elles sont toutes trois tournées vers la gauche.

« retroussé sur l'épaule. La tête est belle et majestueuse; la dra-
« perie n'est trop ample ni trop serrée, et ses plis sont bien jettés.
« La principale face de ce sarcophage est ornée d'un excellent bas-
« relief de bronze » : — celui-là même que l'on peut admirer au Louvre et qui est décrit dans notre *Catalogue de l'œuvre* de François Anguier[1]; — « les autres génies sont différemment occupés « et caractérisent les qualités et les vertus qui règnent dans son « Histoire. » Sauval[2] dit aussi que la disposition en est très belle et bien entendue, pleine de vigueur et « de relief-entier ».

Le second tombeau, celui du duc de Rohan, mort en 1655, fut exécuté dans le cours des deux années qui suivirent : Piganiol[3] se contente de reproduire la longue épitaphe qu'on y lisait, sans un mot d'appréciation : on peut cependant, à en juger par le groupe de marbre qui en reste et qui orne le Musée de Versailles, hasarder à son égard une critique bienveillante. Si le génie ailé et pleurant qui couvre le mort du manteau ducal n'a point cette grâce et cette noblesse d'exécution qui caractérisent un maître, il y a dans tout cet ordonnancement et dans l'exécution matérielle une science distinguée et par-dessus tout correcte qui ne déplaît nullement.

En 1658, le P. Bourgoing, deuxième successeur du fondateur de l'Oratoire à la tête de cette congrégation, chargea François Anguier du soin d'ériger au cardinal de Bérulle un tombeau digne de lui[4].

[1] Voir plus loin.

[2] *Antiquités de Paris*, t. I, p. 428.

[3] *Description de Paris*, t. IV, p. 208.

[4] *L'église de l'Oratoire Saint-Honoré, étude historique et archéologique*, par le P. Ingold (Paris, 1887), p. 44. Tabaraud dit, dans sa *Vie du P. de Bérulle*, que le sculpteur Sarrazin en est l'auteur. Mais cette assertion est contredite par tous les écrivains. Il y a eu confusion dans son esprit avec deux autres monuments élevés par Sarrazin à la mémoire du fondateur de l'Ordre de l'Oratoire; le premier est conservé à Juilly (Seine-et-Marne); le second, aux Carmélites de la rue d'Enfer, à Paris. C'est donc à tort que le docteur Dreyfus (*Notice sur les eaux sulfuro-calciques froides de Thieux*. Meaux, 1863, p. 22), les éditeurs des *Archives du Musée des Monuments français*, t. I, p. 399, et d'autres auteurs, ont affirmé que Juilly possédait la statue faite par François Anguier. Cf. *Alexandre Lenoir, son journal, et le Musée des Monuments français*, par M. L. Courajod (Paris, 1878), t. I, p. 191. La figure du fondateur de leur Ordre, que les Pères de l'Oratoire ont reçue le 25 messidor an XI (voir le n° 1115 du *Journal* de Lenoir), provenait de l'*Enfant-Jésus*. Cf. un article de M. Courajod, dans le *Bulletin critique*, n° du 15 avril 1884.

Ce tombeau, transporté en 1792 au dépôt des Grands-Augustins, fut brisé on ne sait comment, peut-être à dessein, mais la reproduction en existe dans Millin, et la gravure a été donnée à nouveau dans le livre du P. Ingold [1]. Le cardinal était représenté en marbre blanc, plus grand que nature; à genoux, la tête tournée de trois quarts à droite, il lisait dans un livre qu'un ange tenait ouvert devant lui. Autour du mausolée, un encadrement composé de petits tableaux renfermait des figures allégoriques et les armoiries de la congrégation; et le tout était terminé par l'écusson de M. de Bérulle supporté par deux génies.

L'ancien tabernacle de l'église de l'Oratoire était aussi, paraît-il, l'ouvrage de François Anguier [2]; il se composait d'un dôme fort élevé en forme de temple circulaire, accompagné de quatre portiques soutenus chacun de six colonnes d'ordre composite, en marbre de Sicile; quatre frontons terminaient cet ensemble. Tous les ornements, chapiteaux, vases, festons et modillons, étaient en cuivre d'or moulu, parfaitement ciselé [3]. Mais la spécialité de François Anguier était d'élever à la mémoire de ses contemporains des monuments funéraires formant un ensemble grandiose où les souvenirs de ses voyages d'Italie s'alliaient — parfois assez mal — avec les applications de cette méthode artistique qu'il avait apprise à l'école de Barthélemy Prieur et de Simon Guillain. Ce genre de sculpture était sans doute du goût de ses contemporains, puisque, après l'achèvement des mausolées du duc de Montmorency, de J. A. de Thou et du duc de Rohan, on lui en confia encore deux autres qui grandirent encore sa réputation et multiplièrent les commandes qui lui étaient adressées.

La pyramide de plus de quatre mètres en hauteur, élevée vers 1663 en l'honneur de la famille de Longueville, fut érigée aux Célestins, à côté du monument des Montmorency, en allant vers l'autel [4]; elle est aujourd'hui au Louvre, et je me contente de

[1] Page 83.

[2] Il disparut au milieu du dix-huitième siècle, et avait coûté plus de 7,000 livres. Le Père Louis-Abel de Sainte-Marthe en avait fait les dessins. (*Annales de l'Oratoire*, aux Archives nationales, MM. 623, f° 418.)

[3] Voir *Description de Paris*, par Piganiol, t. II, p. 184, et la *Notice historique et archéologique* du P. Ingold, déjà citée, p. 42.

D'après la *Vie des plus fameux sculpteurs*, par d'Argenville, p. 176

renvoyer, pour l'explication des figures allégoriques qui y sont sculptées, à l'excellente notice du catalogue de ce Musée [1]. Il n'y a rien, à mon sens, de comparable à ce magnifique travail dans toute l'œuvre de l'artiste, et il n'y a point d'ouvrage où il se soit davantage approché de la manière de son frère Michel. On sent que tous deux, enthousiastes du génie et du style des auteurs anciens, ont une prédilection marquée pour les sujets païens et les allégories antiques, dont la plupart de leurs ouvrages sont empreints [2]. S'ils brillèrent par la perfection des formes, par l'imitation scrupuleuse des objets matériels et par une étude savante de l'anatomie, ils n'atteignirent jamais à l'idéal, parce que l'imagination d'un Puget ou d'un Girardon n'était point là pour communiquer à leurs ouvrages ce feu divin, si brillant de pensée et d'expression, qui constitue un chef-d'œuvre.

Ce que je viens de dire s'applique également à cet autre monument élevé en l'honneur du grand prieur de l'Ordre de Malte en France, Jacques de Souvré, dans l'église de Saint-Jean de Latran. Ce qui reste du monument, après avoir souffert de nombreuses pérégrinations au Musée des Monuments français, à l'École des Beaux-Arts et à Versailles, est aujourd'hui en sûreté au Musée du Louvre. Piganiol vit jadis le monument en son entier, et voici ce qu'il en dit : « Il est tout de marbre exécuté par Michel (*sic*)

[1] Sculptures françaises, nos 178-190. Cette explication est reproduite ci-dessous, dans le *Catalogue de l'œuvre*.

[2] Qu'on me permette de signaler plus particulièrement une des quatre figures allégoriques qui accompagnent, dans ce monument, les angles du piédestal : elle représente la *Prudence tenant un serpent et un miroir*. J'appelle plus spécialement l'attention sur ce sujet, parce qu'il est représenté d'une façon exactement semblable dans le mausolée de Catherine de Clèves qu'on voit dans la chapelle du collège d'Eu, et dont on ignore l'auteur. (Voir la description des tombeaux des Guise, dans la *Revue de Rouen*, 2e trimestre 1842, p. 129-134, par D. Lebeuf, et dans l'*Histoire du collège d'Eu*, par M. Ch. Bréard, p. 77-84.) — D. Lebeuf a voulu, sans preuves, attribuer à Michel Anguier ces tombeaux, et Michel Anguier ne peut être l'auteur de cet ouvrage, exécuté avant 1633 (il n'avait que dix-neuf ans à cette époque) : c'est ce qu'ont fait ressortir, avec plus de détails que je ne puis le faire ici, MM. Ch. Bréard et Ém. Léger (*Précis de biographies eudoises*, p. 120). Il ne faut pas songer non plus à en donner la paternité à l'aîné des deux frères. L'analogie très évidente des deux figures allégoriques de la *Prudence* m'engage simplement à émettre l'hypothèse que ce fut celle du mausolée d'Eu que François Anguier copia pour son monument des ducs de Longueville. Quant à rechercher le nom de l'auteur probable des mausolées des Guise, ce n'est point ici le lieu.

« Anguière[1], un des plus habiles sculpteurs de son temps. Deux « termes dont il ne paroît que les têtes hors de leurs gaines et d'un « mauvais effet[2] soutiennent un grand couronnement et un fron- « ton sous lequel on voit une figure de marbre blanc à demi cou- « chée sur une espèce de tombeau de marbre noir. Elle a un cas- « que à ses pieds, et son bras gauche est soutenu par un ange dont « l'expression de la tête est remarquable par celle de la douleur « qui y est peinte admirablement[3]. »

Il y a là surtout une étude de torse nu qui dénote une grande expérience et un grand talent. D'ailleurs, ce cénotaphe, placé du côté droit du chœur dans l'église de la Commanderie, frappait jadis, paraît-il, les yeux des connaisseurs[4].

Le grand prieur de Souvré, qui ne mourut qu'en 1671, s'était fait ériger ce tombeau de son vivant.

En 1664 et en 1665, François Anguier fut occupé, comme son frère, à d'importants travaux au Val-de-Grâce à Paris. Le 28 mai 1664, il passait un marché par lequel il s'engageait à faire deux grandes statues de marbre blanc pour la façade de l'hôpital militaire, moyennant 6,400 livres[5] : ces statues représentaient saint Benoît et sainte Scolastique ; elles n'existent plus aujourd'hui. Dans la même église, des groupes et des statues en pierre, représentant des anges ou des têtes d'anges, lui sont encore attribués[6].

L'église Saint-Denis de la Chartre, dans le quartier de la Cité de Paris, fut reconstruite, vers 1665, par Anne d'Autriche. Lors de

[1] C'est un *lapsus*. Il faut lire *François Anguier*, comme l'atteste le témoignage de tous les autres historiens, G. Brice, d'Argenville, etc. Quant à la façon dont est écrite ici le nom du sculpteur, elle n'a rien qui puisse nous surprendre : dans les documents contemporains que l'on trouvera publiés à l'Appendice, c'est également l'orthographe ordinaire, provenant évidemment de la prononciation (*Anguière*) qui avait cours au dix-septième siècle. Cf. encore *Archives nationales*, Y. 252, f° 183.

[2] Rien n'est plus vrai, à en juger par la gravure annexée à l'ouvrage de Piganiol.

[3] *Description de Paris*, t. V, p. 377.

[4] C'est toujours Piganiol de la Force qui parle.

[5] Cf. un *État des dépenses du Val-de-Grâce*, conservé à la Bibliothèque de Rouen (collection Leber, n° 5780), et publié dans les *Archives de l'Art français*, t. V, p. 77. — Voir encore les *Comptes des bâtiments du Roi*, publ. par M. J. J. Guiffrey (Paris, 1881), t. I, p. 164.

[6] Voir le *Catalogue de l'œuvre*, publié ci-après.

l'achèvement de l'édifice, François Anguier[1] fut chargé de sculpter pour la niche du maître-autel un important groupe de stuc; ce morceau, « qui servait de tableau au maître-autel », représentait saint Denis, saint Rustique et saint Eleuthère, au moment où ils reçoivent la communion des mains de Jésus-Christ dans leur prison.

On admirait beaucoup cette sculpture au dix-huitième siècle, ainsi qu'une « Vénus à demi couchée sur des rochers avec l'Amour », statue de marbre qui ornait les jardins de l'hôtel d'Aumont, rue de Jouy, à Paris[2]. Un vase de bronze fort beau, placé dans le parterre nord des jardins de Versailles, est encore de François Anguier; il a été gravé pour la Chalcographie du Louvre[3].

Le même sculpteur était l'auteur de deux statues de marbre, grandeur naturelle, qui ornaient autrefois les deux côtés de l'autel principal, à l'église Saint-Roch, et qui représentaient Jésus-Christ et saint Roch.

Le dernier travail auquel il s'adonna, et auquel il mettait la marque de son talent lorsque la mort vint le surprendre en 1669, était destiné à l'ornementation de la porte Saint-Antoine (dont la restauration fut achevée en 1671 par l'architecte Blondel). Les deux statues qui lui avaient été commandées prirent place dans les niches pratiquées entre les pilastres, sur la face opposée à Paris : l'une, allégorie de la paix des Pyrénées, représentant l'*Espérance* sous les traits d'une femme tenant une ancre au bas de laquelle était un dauphin, exprimait les suites heureuses d'une alliance cimentée par le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse; l'autre, symbole de la tranquillité publique, figurait une femme appuyée sur une colonne dans l'attitude d'une calme sérénité[4].

Ces statues n'ont d'ailleurs pas disparu : lorsqu'en 1777 la porte Saint-Antoine fut démolie, on transporta les statues de François

[1] Piganiol de la Force (*Description de Paris*, t. I, p. 429) les donne comme des ouvrages de Michel Anguier; G. Brice et d'Argenville les attribuent à François, et c'est cette dernière opinion que nous avons adoptée. Toutefois je suis ici, je le reconnais, en contradiction avec Guillet de Saint-Georges.

[2] *Description de Paris*, par Piganiol, t. IV, p. 297, et *Vie des plus fameux sculpteurs*, par d'Argenville, p. 174.

[3] N° 1650. Voir le *Catalogue de l'œuvre*, ci-après publié.

[4] *Description de Paris*, par Piganiol, t. V, p. 48.

Anguier dans l'hôtel de M. de la Michodière[1], tout près de l'hôtel Soubise; déposées au Musée des Monuments français pendant la période révolutionnaire, elles furent ensuite envoyées à l'église Saint-Roch, où elles passèrent, jusqu'en 1868, pour des statues religieuses représentant la *Force* et l'*Espérance chrétienne*[2]. Aujourd'hui on les voit au Musée Carnavalet (Musée de la Ville de Paris).

Tel est l'ensemble de l'œuvre de François Anguier, sculpteur fécond et correct. Si l'on remarque qu'il mourut dans la force de l'âge, à cinquante-six ans; si l'on admet que nous ne connaissons qu'une partie des travaux sortis de son ciseau, on admirera sa grande facilité de travail et l'on comprendra la vogue dont il put jouir de son vivant.

Son frère atteignit encore un plus haut degré de célébrité.

IV

Grâce à l'historiographe Guillet de Saint-Georges, les travaux de Michel Anguier sont beaucoup plus connus que ceux de son frère aîné, et l'on sait exactement, année par année, l'usage qu'il faisait de son temps et de son talent : aussi pour ce chapitre n'ai-je pour ainsi dire aucune donnée nouvelle à ajouter à celles qui ont été précédemment utilisées. Je ne ferai que suivre la biographie de Guillet de Saint-Georges, qui est fort bonne, me contentant de la compléter par les comptes des Bâtiments du Roi et les documents publiés dans les *Archives de l'Art français*, et d'indiquer dans des notes succinctes les erreurs qui ont été commises à son sujet par des critiques mal renseignés.

Bien que le père Honoré Anguier eût reconnu de bonne heure chez son second fils d'heureuses aptitudes pour le dessin, il ne voulut pas néanmoins qu'il négligeât l'étude des langues anciennes, et en cela il eut grandement raison : Michel entra donc au collège des Jésuites de la ville d'Eu[3], où on lui inculqua les notions du

[1] Note de M. J. J. Guiffrey, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2e série, t. III (1882), p. 262.

[2] Note de M. Jules Cousin dans le même volume, p. 371.

[3] En faisant, en 1870, des travaux dans cet établissement, on découvrit, sous

latin; le commerce des auteurs anciens, qui lui devinrent plus tard si familiers, ne lui fut pas inutile dans sa future carrière, et nous verrons, quand il sera devenu recteur de l'Académie de peinture et de sculpture, quel parti il en saura tirer au point de vue de la conception de l'art et de la représentation des sujets mythologiques.

Michel Anguier fit-il quelque travail artistique à Eu ? Je ne suis nullement porté à le croire[1], car il quitta cette ville, à l'âge de quinze ans, pour venir prendre à Paris les leçons d'un maître, puis pour aller à Rome, où il travailla, sous la direction de l'Algarde, aux palais de plusieurs cardinaux, à Saint-Pierre, à Saint-Jean de Latran, peut-être aussi à Sainte-Marie Majeure[2]. On prétend que le séjour de Michel à Rome dura dix années. En tout cas, le jeune sculpteur ne perdit point son temps, il étudia avec un amour jaloux les plus belles figures de l'art antique qui s'offraient à l'envi à son admiration, et, lorsqu'il rentra en France en janvier 1651, il rapportait avec lui des modèles de l'*Hercule*, de la *Flore*, des *Lutteurs*, du *Laocoon*, qui ornèrent depuis les salles de l'Académie à Paris[3].

Un peu dépaysé, ne connaissant plus personne à Paris, qu'il avait quitté très jeune, et où il n'avait pas reparu depuis dix ans, Michel fut heureux de trouver son frère et de travailler sous ses ordres[4]; c'est ainsi qu'il alla exécuter à Moulins deux statues pour le tom-

le lambris moderne d'une des salles, un moellon sur lequel était écrit en caractères grossiers : Michel Anguier. On a pensé avec quelque raison que l'artiste enfant avait gravé son nom sur la muraille par manière d'amusement, vers 1625. Ce moellon, détaché depuis du mur, est aujourd'hui précieusement conservé, dans la bibliothèque du collège, comme un souvenir de l'artiste eudois.

[1] On a prétendu (*Précis de biographies eudoises*, p. 117) que la statue de bois de la Vierge qui se trouve dans la chapelle du rond-point, à Notre-Dame d'Eu, était le chef-d'œuvre de corporation de Michel Anguier. Cela me paraît tout à fait invraisemblable, puisqu'il quitta sa ville natale à quinze ans. Pourquoi n'y pas voir, si l'on veut, le chef-d'œuvre de corporation du père des Anguier? Mais c'est là de la pure fantaisie.

[2] Dussieux n'a trouvé, sur ses travaux à Rome, aucun détail nouveau. Cf. la *Descrizione di Roma* de l'abbé Titi (Rome, 1763), où d'ailleurs (à la table) Michel Anguier est confondu avec un autre sculpteur italien nommé Michel. L'erreur a été relevée par M. A. de Montaiglon, dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I (1887), p. 452.

[3] Cf. Guérin, *Description de l'Académie* (Paris, 1715, in-12).

[4] Voir plus haut.

beau du duc de Montmorency. La duchesse, sans doute satisfaite du travail, lui confia immédiatement d'autres ouvrages, et Michel fit encore pour la chapelle de la Visitation de Moulins un crucifix, une Vierge et un Saint Jean, tous de grandeur naturelle.

Dès lors, affluèrent des commandes importantes. En 1651, il fut chargé du modèle d'une statue monumentale de Louis XIII, destinée à être coulée en bronze pour la ville de Narbonne, sur la grande place de laquelle elle devait être érigée peu d'années après [1].

En 1652, il sculpte six petites figures qui furent placées, en bronze, au tabernacle de l'église des Pères de l'Oratoire du faubourg Saint-Michel, et une *Nativité,* que lui commanda pour la même église Mlle de Chouberne ; il sculpte pour le Roi deux anges portant la tête de saint Remy, offerts ensuite en souvenir du sacre à l'église Saint-Remy de Reims [2] ; il sculpte encore quelques petites figures pour M. de Montarsy [3], joaillier du Roi; douze bas-reliefs représentant les *Mois*, fort élégants, paraît-il, pour M. de Lorme ; et tous ces travaux différents lui laissent encore le temps de commencer en ses moments de loisir, et pour sa propre satisfaction, un crucifix d'ivoire [4] de vingt-deux pouces de hauteur.

De grands travaux s'exécutaient au Louvre en 1654-55. On décorait de peintures et de sculptures tout l'appartement de la reine Anne d'Autriche; Romanelli, Pietro Sasso et Michel Anguier travaillèrent de concert pendant de longs mois [5] : le premier peintre,

[1] Inutile de dire que cette statue n'existe plus aujourd'hui. Renseignements pris à bonne source, j'ai même acquis la certitude qu'il n'y a jamais eu, à aucune époque, de statue de Louis XIII à Narbonne. Les très riches archives de cette ville ne font nulle part mention de ce projet.

[2] Comme tous ces travaux ont disparu, je n'insiste pas davantage; ceux de mes lecteurs que l'attrait de la curiosité poussera plus loin, se reporteront aux indications des sujets donnés par Guillet de Saint-Georges.

[3] Laurent Le Tessier de Montarsy était garde des pierreries de la couronne et orfèvre du Roi en bas-relief; il possédait une très belle galerie de tableaux et une collection de dessins qui, à sa mort, fut partiellement achetée par le Roi. Cf. Edm. Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français au dix-septième siècle* (Paris, 1884), p. 223.

[4] M. le marquis de Chennevières (*Notes d'un compilateur sur les sculpteurs en ivoire*) pense que Michel Anguier a pu connaître dans sa jeunesse des maîtres ivoiriers dieppois et apprécier leurs œuvres, dont le souvenir lui échauffait le cœur et la main lorsqu'il travaillait à ce *crucifix*.

[5] Les marchés passés par Pietro Sasso et Michel Anguier, pour l'exécution des sculptures de l'appartement de la Reine mère, ont été publiés dans les *Archives de l'Art français,* t. IV, p. 201-208.

le second stucateur, le troisième sculpteur. Partout Anguier traita des sujets allégoriques où les souvenirs de Rome lui furent d'un grand secours; dans la première chambre, il représenta les *Quatre Éléments*, avec les *Quatre Saisons* aux extrémités et les *Heures* dans deux bas-reliefs; dans la seconde chambre, il représenta par les quatre divinités des eaux les *Quatre Fleuves* qui arrosent la France, avec des *Renommées* aux extrémités, et la *France* et la *Navarre* figurées par des femmes en bas-relief; dans la troisième chambre fut peinte allégoriquement la splendeur de l'ancienne Rome, avec les armes du cardinal Mazarin, en l'honneur du premier ministre.

Si la Reine mère et le Roi faisaient appel au talent de Michel Anguier, il était tout naturel que le plus grand seigneur du temps, que Foucquet le mandât aussi à Vaux-le-Vicomte [1] et à sa maison de Saint-Mandé près Paris : pendant près de trois ans, l'artiste ne cessa de se conformer aux ordres de Foucquet et fit pour ses deux propriétés de nombreux travaux de sculpture dont Guillet de Saint-Georges donne la description et que l'on disait fort beaux. L'énumération de tous les travaux qu'on lui commanda pour des particuliers et qui n'ont plus qu'un intérêt rétrospectif, serait fastidieuse : aussi je passerai rapidement sur tout ce que fit Michel Anguier pour l'hôtel d'Erval en 1659, pour le château du Plessis-Belleville appartenant à M. de Guénégaud, en 1660, et à nouveau pour M. de Lorme. Il dessina encore deux modèles de stuc, représentant Mars et Minerve, qui devaient être exécutés en marbre dans le jardin des Tuileries (1659).

Dans le même temps, Anne d'Autriche fit élever un somptueux monument au faubourg Saint-Jacques : l'église de l'abbaye du Val-de-Grâce fut construite sur les dessins de Mansart; Mignard fut chargé des peintures du dôme, et en leur compagnie, Michel Anguier reçut la commande de la plus grande partie des ouvrages de sculpture qui y furent faits. Voici ce que dit Piganiol : « Le dedans de « l'église est décoré de pilastres d'ordre corinthien à cannelures « rudentées; le pavé est à compartimens de marbre de différentes « couleurs. Les bas-reliefs qui sont à la grande voûte de la nef sont

[1] Dans son ouvrage sur *Fouquet et le château de Vaux*, M. Edmond Bonnaffé n'a donné aucun détail sur M. Anguier, qui ne fût déjà connu; j'ajouterai même qu'il n'a peut-être pas tiré des faits révélés par Guillet de Saint-Georges tout ce qu'il était possible d'en extraire.

« six médaillons qui représentent, l'un, la tête de la sainte Vierge ; « un autre, celle de saint Joseph ; le troisième, celle de sainte Anne ; « le quatrième, celle de saint Joachim ; le cinquième, celle de sainte « Élisabeth ; le sixième, celle de saint Zacharie. Outre ces six « médaillons, on y voit plusieurs figures d'anges qui portent des « cartels, où sont des inscriptions et des hiéroglyphes qui ont rap- « port à ces saints personnages : cette sculpture encore est de la « main de M. Anguier[1]. » On trouvera du reste dans la seconde partie du présent travail[2] la description très exacte de ce qui est considéré, au Val-de-Grâce, comme appartenant à cet artiste.

Pour avoir été choisi avec Mansart et Mignard à l'effet d'exécuter d'aussi importants ouvrages, il fallait que Michel Anguier eût dès 1662 une notoriété considérable ; il y avait du reste des preuves nombreuses et incontestées de son talent, qui se payait fort cher. Pour trois figures de marbre blanc destinées à l'autel et huit enfants aussi de marbre qui servirent à la décoration du Val-de-Grâce, il ne reçut pas moins de 11,000 livres en plusieurs termes[3]. Ce qu'on admirait le plus dans cette église, c'était un très beau bas-relief en bronze doré qui garnissait la face principale du maître-autel : il n'a d'ailleurs pas disparu, quoi qu'on ait dit[4], et se voit aujourd'hui dans une autre église de Paris, à Saint-Paul-Saint-Louis[5]. Ce qu'on admirait encore, c'était un splendide groupe de la *Nativité* qui fut transporté, à la Révolution, au Musée des Grands-Augustins, et donné, sous le gouvernement de la Restauration, à l'église de Saint-Roch, où on le voit encore aujourd'hui[6] dans la chapelle de la Vierge.

Les travaux du Val-de-Grâce, commencés en 1662 et terminés en 1667, n'absorbèrent pas entièrement l'activité du sculpteur, qui employa quelques heures de son temps à conduire le travail

[1] *Description de Paris*, t. VI, p. 192.

[2] Voir le *Catalogue de l'œuvre*, ci-après publié.

[3] Bibliothèque de Rouen, collection Leber, n° 5780, document publié dans les *Archives de l'Art français*, t. V, p. 77. — Cf. *Comptes des bâtiments du Roi*, publ. par M. J. J. Guiffrey, t. I (1881), col. 164-165.

[4] M. Ruprich-Robert, dans son ouvrage sur *l'Église et le monastère du Val-de-Grâce* (Paris, 1875, in-4°), p. 102, prétend à tort que ce bas-relief a disparu, avec l'autel lui-même, en 1793.

[5] Voir plus loin au Catalogue. (*Les Pèlerins d'Emmaüs.*)

[6] Voir plus loin.

de deux figures de pierre de Tonnerre, chacune haute de six pieds et demi, pour l'église des Pères de la Merci[1] : l'une représentait saint Pierre de Nolasque, et l'autre saint Raymond. En même temps, il dessinait et modelait en cire pour le Roi quelques statues et vases en bronze destinés à embellir les jardins de Versailles[2], et il sculptait des ornements en bronze aux fonts baptismaux de l'église de Saint-Eustache à Paris (1667).

Une telle ardeur au travail, le grand mérite de la plupart de ces ouvrages, l'amitié des Le Brun, des Perrault et des plus grands artistes du temps, la protection de Colbert enfin facilitèrent à Michel Anguier l'entrée de l'Académie de peinture et de sculpture. Reçu le 4 février 1668, il fut immédiatement, le même jour, nommé professeur adjoint par ses confrères, aux applaudissements de toute l'assemblée : nouvelle preuve de la confiance universelle dont il était honoré. Dispensé de toute obligation de réception à l'Académie comme étant de la maîtrise[3], Michel ne donna pas moins à l'association qui l'avait si chaleureusement accueilli un hommage particulier : ce fut un groupe en terre cuite de deux figures représentant *Hercule et Atlas soutenant le monde*, de trois pieds de haut. Guérin[4] en parle en ces termes : « Comme il « arrive souvent pour ces sortes d'ouvrages de ne faire choix d'un « sujet qu'autant qu'il peut servir à faire savoir le sçavoir du « sculpteur et les avantages de l'art, celuy-cy est de cette nature « par le caractère des figures qui le composent. C'est Hercule qui « se charge de porter le Ciel, et qui décharge Atlas de ce fardeau. « Pour donner une idée de cette pensée, l'on y voit celuy-cy assis « sur le bord du roc et en repos, pendant que l'autre semble « s'élever au sommet pour remplir la fonction que faisoit ce roy « de la Mauritanie. »

Dans cet ouvrage, Michel appela encore à son secours ses souvenirs d'Italie, qui lui étaient si chers, et traita son sujet à la manière de l'antique et d'après un dessin évidemment rapporté de Rome. Le nouvel académicien fut assurément sollicité de toutes

[1] Située rue du Chaume, quartier Sainte-Avoye, à Paris.

[2] Guillet de Saint-Georges, et *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I, col. 21 et 133.

[3] *Archives de l'Art français*, t. II, p. 357.

[4] *Description de l'Académie*, par Guérin (1715), p. 149-150.

parts pour apporter la marque de son talent à tous les genres de décoration que petits et grands commandaient pour leurs habitations, leurs châteaux et leurs jardins, à l'instar du souverain. L'essor donné à l'art français par Louis XIV et Colbert n'a pas peu contribué à immortaliser un grand nombre des artistes de ce temps, et je ne crains pas de dire que Michel Anguier doit avoir une place dans cette apothéose glorieuse du grand siècle.

On sait qu'il fit, en 1669, quatre figures de pierre, de cinq pieds et demi de haut, pour le grand hôtel des Filles-Dieu à Paris; qu'en 1671, il travailla à Sceaux, près Paris, pour le marquis de Seignelay, qui lui commanda trois figures de pierre de dix ou onze pieds, représentant *Jupiter, Junon* et *Minerve*[1]; qu'il sculpta un *Enfant Jésus* de marbre, couché sur une croix, pour la duchesse d'Aumont; une *Vierge* en pierre de Tonnerre, de onze pieds de haut, pour Foucquet; enfin, qu'il dirigea l'érection d'un monument funéraire en l'honneur de l'archevêque de Narbonne, pour être placé à Alençon, dans l'église de Sainte-Claire. Le modèle du grand escalier à Versailles est de lui, ainsi qu'une figure de marbre qui avait servi à décorer l'appartement des bains, dans le même palais[2]. Je ne sais à quelle époque il fit l'*Amphitrite*, qui des jardins de Saint Cloud est venue se réfugier au Musée du Louvre[3], et le buste de son illustre protecteur Colbert, qui appartient aussi au Louvre[4], et y paraît un fort beau morceau de marbre.

Lenoir a faussement attribué à Michel Anguier le monument de Jérôme Bignon, garde de la bibliothèque du Roi, qui se trouve placé aujourd'hui dans la chapelle de Saint-François de Sales en l'église de Saint-Nicolas du Chardonnet à Paris. M. Clément de Ris[5] a réfuté cette erreur et rappelé que ce monument est, suivant le témoignage des contemporains, l'œuvre du célèbre sculpteur Girardon.

On a dit aussi, sur la foi de Gougenot[6], que Michel Anguier

[1] D'aucuns ont prétendu que ces figures avaient été primitivement faites pour Foucquet et destinées au château de Vaux, puis que, par suite de la chute de ce grand seigneur, elles furent achetées par le marquis de Seignelay.

[2] *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I (1881), col. 763 et 1290.

[3] Voir plus loin le *Catalogue de l'œuvre*.

[4] Voir plus loin.

[5] *Inventaire général des Richesses d'art de la France : Paris, Monuments religieux*, t. I (1876), p. 88.

[6] Dans son mémoire sur Le Lorrain lu à l'Académie le 5 décembre 1761.

avait été chargé par le cardinal de Rohan de travailler à embellir son palais de Saverne en Alsace, conjointement avec d'autres artistes célèbres; mais comme ce voyage et ce séjour ne peuvent se placer qu'à une époque où nous savons d'une façon très certaine qu'Anguier ne quitta point Paris, où le retenaient d'importants travaux, il ne faut pas admettre comme vraie la phrase de Gougenot; M. Henry Jouin [1] en a, du reste, déjà excellemment démontré la fausseté.

Il me reste à parler du grand travail auquel Michel Anguier a attaché son nom [2] sur la fin de sa vie : je veux parler de la sculpture presque entière de la porte Saint-Denis, érigée à Paris, par ordre de la municipalité [3], sur les dessins de l'architecte Blondel, de 1671 à 1674, et d'après les compositions de Le Brun.

Les sculptures de la porte Saint-Denis ont pour but de représenter le *Passage du Rhin par Louis XIV*, d'un côté, et la *Prise de Maëstricht par Louis XIV* en 1673, de l'autre. Sur la base, on voit des figures plus grandes que nature, représentant la *Hollande* et le *Rhin;* à droite sont des *Renommées,* des trophées antiques et des lions accroupis. Malheureusement, quelques parties de ces sculptures ont été fortement endommagées pendant la Commune [4], en 1871; mais ce monument, bien conservé néanmoins, n'en reste pas moins un des plus beaux de la capitale, et demeure une preuve éclatante et publique de l'incontestable talent de Michel Anguier.

Professeur à l'Académie, nommé adjoint au recteur le 7 octobre 1669, et recteur en remplacement de Bourdon le 12 juin 1671, Michel Anguier s'occupa très sérieusement de remplir dignement les différentes charges qu'on lui confiait, et bientôt il renonça à tous les embarras d'une vie laborieuse, il ménagea sa santé quelque peu compromise, et se retira au milieu des siens pour y jouir des dernières consolations de la vieillesse. Son dernier ouvrage fut un *Crucifix* de marbre, haut de sept pieds, qu'on lui demanda, en 1684,

[1] Cf. *Antoine Coyserox, sa vie, son œuvre et ses contemporains,* par M. H. Jouin (Paris, 1883, in-12), p. 263.

[2] On a quelquefois attribué les sculptures de la porte Saint-Denis à François Anguier, ce qui est impossible, puisque François mourut en 1669 et que les premiers travaux ne commencèrent qu'en 1671.

[3] Cette fantaisie-flatterie à l'adresse du Grand Roi coûta plus de 500,000 livres.

[4] Cf. *les Arts et les Musées sous la Commune,* par M. Alf. Darcel, article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts,* nouvelle série, t. V (1872), p. 486.

pour l'autel principal de l'église de la Sorbonne, à Saint-Roch. Sa pensée tout entière tournée vers Dieu, il mourut en répétant qu'il ne pouvait mieux terminer sa vie.

V

L'entrée à l'Académie, en même temps qu'elle fut pour Michel Anguier une récompense et un encouragement, procura encore aux frères de l'artiste de nombreux avantages, et à ses parents des situations enviées. C'est sans doute par sa protection que Guillaume, son cadet, dont je parlerai plus loin, fut employé aux peintures du château de Versailles, et fut chargé d'une partie des travaux de décoration à l'Oratoire [1], lors du service solennel qui y fut fait le 5 mai 1672, à la mémoire du chancelier Séguier; c'est sans doute par lui que le même Guillaume obtint de Colbert un logement aux Gobelins, en 1673 [2]; c'est certainement par son intervention que son cousin paternel et compatriote, David Bourderel, sculpteur bien peu connu, entra à l'Académie [3], le 28 août 1683.

Comme recteur de l'Académie de peinture et de sculpture, Michel Anguier eut à faire des discours et des conférences dont une seule était connue jusqu'ici : celle que M. H. Jouin a publiée [4] sur l'*Union de l'art avec la nature*, lue le 4 juillet 1671. On savait que l'artiste avait fait quatorze conférences depuis 1669 jusqu'à sa mort, et les sujets en sont donnés par Guillet de Saint-Georges et par les procès-verbaux de l'Académie. J'ai été assez heureux pour retrouver, dans les manuscrits conservés à la Bibliothèque de

[1] Voir les *Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture*, publ. par M. A. de Montaiglon, t. I, p. 392.

[2] Voir plus loin.

[3] *Procès-verbaux de l'Académie*, t. II, p. 251. — David Bourderel figure en 1689 dans un acte de nomination de tutrice aux enfants de feu Michel Anguier (voir *Archives nationales*, Y. 4015, n° 249).

[4] *Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture* (Paris, 1883), p. 181-197. Rappelons toutefois que M. de Caylus, en donnant (*Mémoires inédits sur la vie et les membres de l'Académie royale*, t. I, p. 463) le titre de toutes les conférences de Michel Anguier, publie un extrait de celle qu'il fit le 9 juillet 1673 sur « l'ordre que le sculpteur doit observer pour faire des bas-« reliefs selon les antiques ».

l'École des Beaux-Arts, à Paris, quatre de ces conférences qui sont inédites et qui valent la peine d'être données *in extenso :* aussi les trouvera-t-on en appendice à ce mémoire. L'une, du 9 novembre 1669, est sur l'*Hercule de Farnèse ;* la seconde, du 2 août 1670, sur la figure du *Laocoon et ses enfants ;* la troisième, du 7 septembre 1675, sur l'*Expression de la colère ;* la quatrième, du 1er août 1676, sur la *Manière de représenter les divinités selon leurs tempéraments.*

Assurément, Michel Anguier ne s'y montre pas aussi excellent écrivain qu'excellent sculpteur; mais ses réflexions sont souvent pleines de justesse, son style est clair et précis, son discours sur le *Laocoon* est heureusement rendu, ses conseils aux jeunes élèves sont instructifs, et je crois qu'à l'heure actuelle, ils pourraient encore être médités avec fruit. Naturellement, ces conférences traitent des sujets qui lui sont le plus familiers, et tout ce qui touche l'antiquité classique et les souvenirs de Rome doit avoir pour nous un intérêt tout particulier. Je suis certain que ses souvenirs du collège d'Eu ne lui furent pas superflus alors, et qu'il ne regretta point le temps trop court qu'il y avait passé.

Je signale encore les idées mythologiques qu'il insère dans sa conférence sur la manière de représenter les divinités anciennes selon leurs tempéraments; cette conférence est d'autant plus intéressante que Michel Anguier lui-même a mis en action les enseignements qu'il donne à ses élèves : par exemple dans cette *Amphitrite* qu'on peut voir au Musée du Louvre, et dont il dit « qu'elle doit estre de belle et élégante proportion; sa chair doit « estre fraîche, délicate, claire et transparente, son visage agréable, « et tout le reste de son corps de mesme [1] ».

Michel Anguier venait fort régulièrement aux séances de l'Académie, et il fallut que la maladie le retînt bien sérieusement au logis pour qu'il n'y parût plus à partir du 2 septembre 1685 [2]. Mais déjà la mort était proche, qui devait l'enlever le 11 juillet suivant.

Les frères Anguier ont-ils su passionner la pierre ou le marbre par la force, la grâce ou le sentiment? Non. Ils n'ont point cette

[1] Conférence du 1er août 1676. Voir plus loin, à l'Appendice.
[2] *Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture,* t. II, p. 307.

allure fière, cette énergie tourmentée, ce génie imprévu qui s'impriment aux chefs-d'œuvre. Leur talent est tout autre. Ils ne connaissent que la science de l'effort, ils ne subissent que la puissance de l'abstraction, et s'ils ne sont pas rebelles à toute conception noble et grandiose, il leur manque ce je ne sais quoi de vif, d'original, qui plaît en émouvant et en intéressant. Il existe dans tous leurs ouvrages une lourdeur massive, une étendue restreinte qui dominent la sensation du beau qu'ils nous font éprouver. C'est qu'il y a dans les travaux des deux frères eudois « un mélange « d'antique et de moderne qui n'est certes pas à leur avantage; ils « le durent à leur éducation première dans la capitale du monde « artistique, en présence des plus admirables chefs-d'œuvre de « l'antiquité; et puis à l'influence de cette École académique fran- « çaise, qui prit naissance sous Louis XIII et se développa officielle- « ment sous le règne suivant [1] ». Leur impuissance à combattre ces deux courants contraires ne doit point cependant nous faire méconnaître la délicatesse de leur ciseau et l'étendue de leur génie.

VI

J'ai dit déjà que Guillaume Anguier était de beaucoup le moins connu des trois frères. Il y a à cela une raison excellente. Peintre, Guillaume ne fit aucune œuvre capable d'intéresser le public, et se contenta aux Gobelins d'une situation fort honorable, mais qui ne devait guère permettre à son nom de sortir de l'obscurité. Grâce aux *Comptes des bâtiments du Roi,* on sait qu'il quitta quelquefois les Gobelins, et qu'il fut chargé de travaux assez importants pour les châteaux royaux; mais ces travaux mêmes n'eurent pas assez de retentissement au dehors pour faire naître l'idée que Guillaume Anguier était un artiste de talent, malheureusement éclipsé par la réputation de ses deux frères les sculpteurs : aussi ai-je groupé ici pour la première fois une série d'indications intéressantes autour d'un nom à peu près oublié, presque inconnu même avant la publication du *Dictionnaire* de Jal.

Michel Anguier, estimé et protégé par Colbert, présenta un jour au grand ministre son frère Guillaume, qui fut bientôt attaché à la

[1] *La Picardie,* t. VII (1861), p. 515.

colonie d'artistes établis à l'hôtel des Gobelins; on le cite comme « peintre d'ornements et d'architecture » au nombre des quarante-neuf peintres travaillant sous la direction de Charles Le Brun [1]; il est là, à côté de Michel Corneille, de Bonnemer, de Nivelon, de J. de Fontenay, de Bailly, de Licherie, de Monnoyer. Il obtint le logement aux Gobelins vers 1673 [2], et le conserva jusqu'à sa mort; les gages ordinaires n'étaient que de 200 livres [3], mais la situation de peintre du Roi aux Gobelins procurait d'importants avantages dont on tirait un bien plus grand profit.

En 1669 déjà, Guillaume Anguier avait été chargé d'importants travaux de décoration au château de Saint-Germain en Laye, tant au vestibule de la terrasse qu'au petit appartement du Roi, pour une somme de 8,568 livres, qui lui fut payée en plusieurs termes [4]. En 1670, il travaille à la voûte du grand escalier du Louvre [5]; en 1671, il reçoit, avec Francart et Cucci, une somme de 5,500 livres [6], acompte de la peinture de la Salle des Gardes et de l'antichambre de l'appartement de Monsieur, au palais de Versailles, et une somme au moins double leur fut payée pour ces ouvrages; en 1675, Guillaume Anguier seul reçoit 1,024 livres « pour avoir mis au net plusieurs dessins d'après Le Brun, pour le grand escallier de Versailles [7] ». Non content de suivre les traces du grand ordonnateur des bâtiments royaux sous le grand règne, il fit aussi plusieurs dessins et ornements originaux pour la décoration du palais de Versailles [8], qu'il exécuta ensuite et pour les-

[1] *Notice historique sur les manufactures impériales des tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*, par A. Lacordaire (Paris, 1853), p. 59, et *Histoire de la tapisserie*, par M. J.-J. Guiffrey (Tours, 1886, in-4°), p. 244.

[2] Archives nationales, O[1], 1083, p. 13. (Certificat de logement à l'hôtel royal des Gobelins pour le sieur Anguier, peintre, indiquant (1er février 1693) qu'il occupe ce logement depuis vingt ans.)

[3] *Comptes des bâtiments du Roi*, publ. par J. J. Guiffrey, t. I, col. 851, et t. II, col. 99.

[4] *Ibid.*, t. I, col. 344 et 433.

[5] *Ibid.*, t. I, col. 406.

[6] *Ibid.*, t. I, col. 510.

[7] *Ibid.*, t. I, col. 829. On trouvera de plus amples détails sur ces dessins et la participation de Ch. Le Brun aux travaux de Versailles, dans un beau travail sous presse : *Charles Le Brun et l'art sous Louis XIV*, à l'Imprimerie nationale. Dans les épreuves que m'a obligeamment communiquées l'auteur, M. Henry Jouin, je n'ai rien trouvé de spécial à Guillaume Anguier.

[8] *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I, col. 962.

quels il reçut à plusieurs reprises des sommes variant entre 500 et 1,000 livres. En 1680, il travaillait encore, soit seul, soit en collaboration avec Francart, aux peintures de l'appartement des bains, à la décoration de l'appartement de Madame la Dauphine, ou à la reproduction des dessins de Le Brun dans la grande galerie du château de Versailles : pour ce dernier ouvrage, il reçut 3,402 livres[1]. En 1683, on lui attribue 900 livres pour « les dessins du temple à Versailles[2] ».

Les quelques quittances que j'ai pu rencontrer de Guillaume Anguier, où il se qualifie « peintre ordinaire du Roi », apprennent qu'il jouissait depuis 1677, d'une rente de six cents livres à lui constituée par le prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris[3]. La dernière pièce que je connaisse émanée de lui est un reçu de 55 livres[4], signé le 23 juillet 1707, onze mois avant sa mort.

Les frères Anguier vivaient estimés et honorés ; entourés d'amis et de parents, ils s'éteignirent en laissant derrière eux une réputation d'hommes de bien et d'artistes distingués. Il semble qu'avec le temps, ils oublièrent la ville qui les avait vus naître et qui possède à peine d'eux quelques souvenirs : une pierre au collège et une statue dans une église. Sans doute les parents qu'ils avaient laissés à Eu étaient morts à leur tour. Mais en dépit du temps passé et des révolutions qui détruisent, les faits restent et l'historien les rapporte, comme cette épitaphe qui fut mise, à Saint-Roch, au-dessus de la tombe des deux frères François et Michel, et qui a disparu :

Dans sa concavité ce modeste tombeau
Tient les os enfermés de l'un et l'autre frère :
Il leur étoit aisé d'en avoir un plus beau,
Si de leur propre main ils l'eussent voulu faire.
Mais il importe peu de loger noblement
Ce qu'après le trépas un corps laisse de reste,
Pourvu que de ce corps quittant le logement
L'âme trouve le sien dans le séjour céleste.

[1] *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I, col. 1282, et t. II, col. 139 et 168.

[2] *Ibid.*, t. II, col. 314.

[3] Quittances originales des 9 octobre 1680, 12 juillet 1682 et 22 juillet 1692, conservées à la Bibliothèque nationale, Pièces originales, vol. 69, n° 1409.

[4] Parchemin original conservé à la Bibliothèque nationale, nouvelles acquisitions françaises 2773, f° 14.

PORTRAITS DE MICHEL ANGUIER.

1° Tapisserie des Gobelins, exécutée par *Buffet* d'après *J. A. Duval le Camus*, galerie d'Apollon, au Musée du Louvre.

2° Statue plâtre, par *J. Tournois*, à la façade du Musée de Rouen (1882).

3° Peinture, par *Gabriel Revel* (inconnue) ; gravée par *Laurent Cars*, pour sa réception à l'Académie des Beaux-Arts, en 1733. H. 0m,362; L. 0m,248.

Au Salon de 1673, qui fut le premier Salon de peinture ouvert à Paris, Philippe de Champagne exposa, sous le n° 1, le double portrait de *François et de Michel Anguier* (cf. les *Livrets du Salon*, réimp. par M. Jules Guiffrey). — Mais nulle part ailleurs, je n'ai vu citer cette toile, qui serait très précieuse pour nous, et qui nous donnerait les traits inconnus de François Anguier ; il est fort à redouter qu'on ne puisse la revoir jamais [1].

Un peintre protestant, qui fut exclu de l'Académie et exilé en 1682, à cause de sa religion, et qui devint peintre des rois de Danemark, Jacques d'Agard, avait été reçu académicien le 3 août 1675, sur les portraits de Girardon et de Michel Anguier (cf. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par M. A. de Montaiglon, t. II, (1878, p. 53). Il m'a été également impossible de suivre la trace de cette œuvre d'art.

[1] J'avais un instant espéré de pouvoir retrouver cette toile au Musée de Rotterdam (Pays-Bas). La dernière édition du catalogue du *Musée Boymans*, publiée en 1883 par M. Haverkorn van Rijsewijk, mentionne en effet sous le n° 56 un tableau de Philippe de Champagne représentant le « *Portrait de deux artistes* (*deux frères*) ». Dans une récente visite à Rotterdam, j'ai pu examiner de très près cette toile, datée de 1654, et je suis peu disposé à y reconnaître, quelque désir que j'en aie, le tableau exposé au Salon de 1673. Car si l'on compare la toile de Rotterdam avec deux dessins de Philippe de Champagne qui sont conservés au Musée du Louvre et ont été reproduits très exactement dans la publication de M. Henry de Chennevières : *Les dessins du Musée du Louvre* (Paris, in-4°, t. II, 1882), on est frappé de l'identité des personnages, et l'on ne peut s'empêcher de déclarer que les « deux artistes » ne sont point les deux frères Anguier, mais Nicolas de Platte-Montagne et Jean-Baptiste de Champagne, nés tous deux en 1631. Et il ne peut y avoir le moindre doute sur l'attribution des dessins que possède le Musée du Louvre.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE

N. B. — On a compris seulement dans ce catalogue les œuvres d'art actuellement existantes; pour les œuvres aujourd'hui disparues, le lecteur est prié de se reporter à la partie biographique du présent travail.

ŒUVRES DE FRANÇOIS ANGUIER.

Tombeau du duc et de la duchesse Henri de Montmorency. Groupe de marbre. H. 7m,10.

(*Chapelle du lycée,* ancienne Visitation, à *Moulins,* à gauche du maître-autel.)

Un haut et large revêtement de marbre tapisse de la base au faîte toute la muraille de l'abside depuis la nef jusqu'au marbre de l'autel. Le milieu de ce revêtement est creusé de deux niches à ses extrémités et d'un carré en forme de cadre au centre; niches et carré sont séparés par quatre grosses colonnes en marbre noir. Au-dessus, un fronton flanqué de deux candélabres funéraires est dominé par les armoiries sculptées de la famille de Montmorency, devant une draperie que soutiennent deux anges. Dans le cadre du centre, deux petits génies accrochent aux deux coins des guirlandes de fleurs qui s'enroulent autour d'une urne. Les deux niches sont garnies de deux statues debout; celle de gauche est un jeune homme représentant Mars, dieu de la guerre; celle de droite est une représentation de la Pitié. Au-dessous et à la base même du monument, deux autres figures de taille plus considérable (haut. 2m,10) sont assises; à gauche, un Hercule au repos; à droite, une Charité en action. Au devant de cette muraille entièrement sculptée, se présente le tombeau, vaste coffre mortuaire en marbre noir, convexe à sa partie inférieure et soutenu par deux pieds de marbre taillés en courbe et cannelés au-dessus d'un piédestal. La table, formée par la surface unie du tombeau, est occupée tout entière par deux figures de grandeur naturelle, celles du duc et de la duchesse. Le duc est étendu, le buste relevé et le bras appuyé sur un casque; la duchesse est assise dans l'attitude de la résignation. Tous deux sont tournés à gauche et vus presque de face; lui, tête nue, en costume

de combat; elle, un voile blanc sur la tête, les mains jointes et étendues sur une longue robe à mille plis.

Ce monument a été gravé plusieurs fois :

1° Gravure par Marot, in-folio.

2° Lithographie Desrosiers, à Moulins (vers 1829), d'après un dessin de Thouars.

3° Gravure au burin anonyme (*Bibliothèque nationale*, manuscrits, collection Clairambault, XXI, n° 1203).

4° Lithographie J. Berthet (vers 1850) ; *Dufour del.* (impr. Martial Place à Moulins), insérée dans l'*Allier pittoresque* de M. T. de Jolimont.

5° Lithographie H. Chapuis (vers 1880) ; *Bertrand sc.*, inséré dans l'ouvrage de M. Ém. de Montégut : *En Bourbonnais et en Forez*, p. 75.

6° Gravure au burin, reproduction du n° 2, nouveau tirage, paru dans le *Bulletin de la Société d'émulation de l'Allier*, t. XVI (1882), 1, 605 (impr. C. Desrosiers).

7° Enfin, le *Cabinet des manuscrits* de la Bibliothèque nationale possède (collection Clairambault, XXI, n° 1204) un dessin du même tombeau à la plume, lavé à l'encre de Chine et à la sépia.

Montmorency (Henri II, duc de), amiral et maréchal de France. Statue plâtre. H. 1^{m},06.

(*Musée de Versailles*, galerie 96, n° 1863.)

Il est représenté à demi couché. — Le monument original, par François et Michel Anguier, est placé aujourd'hui dans la chapelle du lycée, à Moulins. Voir le sujet précédent.

Montmorency (Maria-Félice Ursini, duchesse de). Statue plâtre. H. 1^{m},15.

(*Musée de Versailles*, galerie 96, n° 1864.)

Elle est représentée assise. — C'est elle qui, veuve de Henri II, duc de Montmorency, se retira dans un monastère des filles de Sainte-Marie, à Moulins, où elle fit élever en 1652, par François Anguier, un magnifique mausolée à son époux.

Jacques-Auguste de Thou, historien, président à mortier au Parlement de Paris, mort en 1617. Statue de marbre. H. 1^{m},45.

Elle provient du tombeau de de Thou, dont l'effigie, ainsi que

celle de ses deux femmes, était placée dans une chapelle, à l'église Saint-André des Arcs (Germain Brice, III, p. 218). Après la destruction de ce monument, les fragments de ces sépultures furent transportés au Musée des Monuments français (Lenoir, t. V, p. 55, pl. 177) et y furent réunis. Après 1816, ces statues restèrent en dépôt dans les magasins de l'École des Beaux-Arts, d'où Louis-Philippe les fit retirer pour les placer au Musée de Versailles (Notice des sculptures, 1839, n° 290), aile du Midi, galerie 139. (Musée des Monuments français, n° 165; aujourd'hui au *Musée du Louvre*, sculptures françaises du moyen âge et de la Renaissance, n° 191.) Il est représenté à genoux, tête nue, couvert d'un long manteau qu'il relève de la main gauche; de la droite, il feuillette un livre posé sur un prie-Dieu, qui est composé d'une figure d'ange en console renversée.

Outre la gravure de Percier (dans l'ouvrage de Lenoir), il y a une autre reproduction du monument de de Thou, anonyme, dans l'ouvrage de Piganiol de la Force, t. VII, p. 90. Une réduction en a été donnée par M. L. Courajod (*Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, t. II, 1883, p. 143).

Gasparde de la Châtre, seconde femme du président de Thou, mariée en 1602.

Statue à genoux en marbre. H. 1^{m},36.

(*Musée de Versailles*, galerie 150, n° 2729.)

Elle provient du tombeau de de Thou (voir le précédent).

Gravée au trait par Lagée (*Annales* de Landon). Cf. la *Galerie historique de Versailles*, dessin de Girardet, gravé par Conquy.

L'Histoire inscrivant le titre des œuvres de Jacques de Thou. Bas-relief en bronze. L. 1^{m},22; H. 0^{m},33.

Il provient du tombeau de de Thou (voir le précédent).

(Musée des Monuments français, n° 165; aujourd'hui au *Musée du Louvre*, sculptures françaises du moyen âge et de la Renaissance, n° 192.)

L'Histoire, sous les traits d'une femme ailée, demi-nue, est assise et écrit sur une tablette que soutient un jeune enfant, ces mots : IACOBI AVGVSTI THVANI HISTORIARVM SVI TEMPORIS LIBRI CXXXVIII. Un petit enfant, tenant une couronne et une branche d'olivier, entoure

du bras gauche le cou de celui qui supporte la tablette ; un autre, ayant à la main une longue trompette, s'avance pour lire les mots qu'a tracés l'Histoire. A l'extrémité de gauche, trois génies entassant des livres; à l'opposé, d'autres génies tiennent une balance, représentant l'équité de l'historien, une épée et un faisceau d'armes, en personnifiant la vigueur et la fermeté.

Henri Chabot, duc de Rohan, gouverneur d'Anjou. Groupe en marbre. H. 0m,80; L. 1m,78.

(*Musée de Versailles*, galerie 96, n° 1874.)

Mort à trente-neuf ans, en 1655, il fut enterré dans la chapelle d'Orléans, à l'église des Célestins de Paris. « Il est représenté, mourant, enveloppé dans son manteau ducal, dont un génie ailé le couvre en gémissant pendant qu'un autre, également affligé, lui soutient la tête au moment de le déposer dans son tombeau. » (Millin, *Antiquités nationales*, I, n° III, pl. 11, p. 55.) La gravure est de G. Ph. Carpentier.

Gravé jadis par Marot, in-folio, et aussi par Hérisset (planche annexée à l'ouvrage de Piganiol de la Force, tome IV, p. 208).

Cf. dans le *Catalogue raisonné du Musée des Monuments français*, de Lenoir, t. V, pl. 181, une reproduction, signée L. Guyot, du groupe de marbre qui avait été déposé dans ce Musée. — Cf. encore dans la *Galerie historique de Versailles* un dessin de Hébert, gravé par Aug. Blanchard.

Monument funéraire des ducs de Longueville. Groupe en marbre. H. 4m,35.

(*Musée du Louvre*, sculptures du moyen âge et de la Renaissance, n°s 178 à 190.)

Ce monument se compose d'une pyramide de marbre blanc dont les quatre faces sont décorées de figures et de trophées destinés à rappeler la gloire militaire de la maison de Longueville et ses goûts pour les sciences, les lettres et les arts. Les quatre figures allégoriques qui accompagnent les angles du piédestal, posées debout, sont : 1° la Force, portant une massue; 2° la Prudence, semblable à celle que l'on peut voir à Eu, tenant un serpent et un miroir; 3° la Justice, armée de faisceaux et d'une hache; 4° la Tempérance.

Ces statues ont pour hauteurs respectives : 1m,480, 1m,474,

1m,403, 1m,410. — Quatre bas-reliefs sont engagés dans le soubassement en dessous de chacune des figures dont ils sont les représentations symboliques; pour la Force, c'est un lion qui terrasse un sanglier; pour la Prudence, une tête de Janus; pour la Justice, un génie tenant une balance, et pour la Tempérance, un enfant qui verse un liquide d'une aiguière dans un vase. La hauteur desdits bas-reliefs est de 0m,486; la largeur, de 0m,372. Deux belles couronnes de fleurs taillées en relief sont encadrées dans des listels de marbre noir. H. 0m,49; L. 0m,62. — Une sorte de piédestal supporte la pyramide et repose, ainsi que les quatre statues allégoriques qui l'accompagnent, sur un large soubassement; ce piédestal, surmonté d'un couronnement où sont sculptés un sablier et deux torches renversées, est orné de deux bas-reliefs de cuivre doré. Celui qui occupe la face antérieure représente la bataille de Senlis, où Henri de Longueville défit le duc d'Aumale, et le vainqueur y est figuré combattant au centre d'une mêlée de cavaliers armés à l'antique. L'autre est le secours d'Arques, et l'on y voit le roi Henri IV parlant au duc de Longueville, qui est vu de dos, ayant près de lui son cheval tenu en bride par un écuyer. La hauteur desdits bas-reliefs est de 0m,406; la longueur, de 0m,758. Ce monument funéraire a été gravé par Marot (*Bibliothèque nationale*, Cab. des manuscrits, collection Clairambault, XXVI, n° 1517) et par Millin (*Antiquités nationales*, I, n° 3, pl. 17).

Lorsque ce monument servait de sépulture aux ducs Henri Ier et Henri II de Longueville, morts en 1595 et en 1663, et à Charles Paris d'Orléans, dernier duc de Longueville, tué en 1672, il était dans la chapelle d'Orléans, en l'église des Célestins (*Sauval*, I, p. 461). Il fut transporté et rétabli dans le *Musée des Monuments français* (Lenoir, V, p. 107, pl. 175); mais lorsque les fragments en furent rapportés au Louvre, ce fut isolément qu'ils furent exposés dans le Musée d'Angoulême (*Musée de la sculpture française*, par le comte de Clarac, *passim*).

Cf. encore une reproduction dans le *Magasin pittoresque*, I (1833), p. 415.

Jacques de Souvré, chevalier de Saint-Jean de Jérusalem, grand prieur de France, mort en 1670. Groupe en marbre. H. 1m,16; L. 1m,96.

(Musée des Monuments français, n° 191 ; aujourd'hui au *Musée du Louvre,* sculptures françaises du moyen âge et de la Renaissance, n° 193.)

Il provient du tombeau que François Anguier avait exécuté dans l'église de Saint-Jean de Latran (Guillet de Saint-Georges), alors à l'Ordre de Malte. M. Lenoir l'avait placé dans le Musée des Monuments français (Lenoir, t. V, p. 91 et pl. 185) et en avait formé un monument en y réunissant des fragments qui sont restés à l'École des Beaux-Arts, lorsque Louis-Philippe fit placer au Musée de Versailles (*Notice des sculptures,* 1839, n° 413) la figure de Jacques de Souvré, que l'on a vue jusqu'en 1850 dans l'aile du nord, galerie, n° 90.

Le grand prieur est représenté mourant, à demi couché, le haut du corps nu, les jambes couvertes d'une draperie; en arrière est posé un enfant dont le visage exprime la tristesse, et près des pieds un trophée d'armes rappelle les services militaires du chevalier de Malte.

Gravé à l'eau-forte par F. Marot (*Bibliothèque nationale*, Cabinet des manuscrits, collection Clairambault, t. VIII, n° 541).

Gravé par Hérisset dans l'ouvrage de Piganiol de la Force, t. V, p. 377, ainsi que dans l'ouvrage de Lenoir (voir plus haut), gravure de Percier.

Cf. dans la *Galerie historique de Versailles* un dessin de Hébert, gravé par Aug. Blanchard.

Anges couchés. Statue pierre. L. 2^{m},50 environ.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce,* à Paris; façade principale sur la cour d'honneur, au fronton.)

On peut, avec Guillet de Saint-Georges, attribuer ces figures à François Anguier, bien que Germain Brice, dans sa *Description de la Ville de Paris* (Paris, 1706), t. II, p. 168, considère ce fronton comme exécuté par Th. Regnaudin. M. E. Bouchard, dans son étude sur Regnaudin (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne,* t. X, Paris, Plon, 1886, p. 352), n'a pas élucidé cette question d'attribution. Il est fort possible, du reste, que, comme dans beaucoup d'autres endroits, Regnaudin ait collaboré à ces « anges couchés » avec son maître et son ami Anguier.

Anges adultes. Groupe en pierre. H. 2m,15; L. 2 mètres.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; façade postérieure sur les jardins; angles extérieurs de la chapelle du Saint-Sacrement.)

Chacun de ces groupes comporte quatre figures dans des attitudes diverses. Ces sculptures ont été restaurées.

Anges enfants. Statue en pierre. H. 3 mètres.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; au bas de la coupole du dôme.)

Il y a seize figures d'anges qui sont debout et supportent des pots à feu.

Vase de bronze, des jardins de Versailles. H. 0m,40; L. 0m,29. Gravé par Lepautre (1672).

(*Catalogue de la chalcographie du Louvre*, n° 1650.)

Ce vase en bronze est orné d'anses en forme de volutes. Le corps du vase était orné de perles et de fleurs de lis supprimées en 1793. Il est placé dans le parterre du nord, du côté de la chapelle.

L'Espérance et la Sûreté publique.

Statues en pierre. H. 3m,60.

(*Musée Carnavalet*, à Paris; 2e escalier.)

[Elles proviennent de la porte Saint-Antoine, démolie en 1777.]

Ces deux statues avaient été commandées à Anguier pour orner la façade orientale de la porte Saint-Antoine, que restaurait l'architecte Blondel. Successivement déposées à l'hôtel de la Michodière en 1777, au Musée des Monuments français en 1792, elles figurent au Catalogue de Lenoir sous le n° 477 et furent attribuées à l'église Saint-Roch lors de la dispersion du Musée. Des juges peu clairvoyants avaient cru reconnaître la *Force* et l'*Espérance chrétiennes* dans ces deux symboles politiques. Le dauphin enroulé autour de l'ancre de l'Espérance troublant un peu cette interprétation, on en fut quitte pour le raboter; et l'architecte Legrand dressa les deux statues ainsi canonisées, bon gré, mal gré, sur des piédestaux, dans l'entre-colonnement de chaque côté de la grande porte de l'église. Elles y restèrent parfaitement ignorées jusqu'aux

derniers travaux de restauration en 1868, où une critique plus éclairée les fit reconnaître et apprécier comme elles le méritaient. Elles ont été transportées au Musée de la ville de Paris et rendues à leur véritable destination laïque et historique.

La belle estampe de Marot, jointe à la relation officielle de l'entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse en 1660 à Paris, nous montre la porte Saint-Antoine dans son premier état avant les additions de Blondel et dans toute la splendeur de sa décoration triomphale. Les nouvelles statues de François Anguier et les anciens bas-reliefs du seizième siècle y figurent à leur place, parfaitement reconnaissables malgré la réduction du dessin.

(*Nouvelles Archives de l'Art français*, 2e série, t. III, 1882, p. 371-372.)

Ces deux statues ont figuré à l'*Exposition universelle de* 1878 (France, Beaux-Arts, n° 164).

OEUVRES DE MICHEL ANGUIER.

1. Cérès. — 2. Neptune. — 3. Pluton.

H. 0m,29; L. 0m,18. Gravés par Desplaces.

(Statues des jardins de Versailles.)

(*Catalogue de la chalcographie du Louvre*, nos 1651-1653.)

Ces statues sont peut-être trois de celles que Michel Anguier fit en 1652, d'après Guillet de Saint-Georges, pour M. Montarsis, joaillier du Roi; cependant les dimensions indiquées de part et d'autre ne prêtent pas beaucoup à cette hypothèse.

La Tempérance et la Force.

Bas-relief en pierre. H. 5 mètres; L. 3m,50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; chapelle, première arcade de la nef, à gauche.)

La Tempérance, ayant une bride dans la main droite, tient horizontalement un vase plein dans la main gauche. — La Force, coiffée d'un casque, la main droite appuyée sur une massue, a devant elle un fût de colonne, surmonté d'une peau de lion. — A la clef de l'arc sont sculptées une branche de chêne et une branche d'olivier.

La Religion et la Dévotion.

Bas-relief en pierre. H. 5 mètres; L. 3m,50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; chapelle, deuxième arcade de la nef, à gauche.)

La Religion, la main appuyée sur l'Évangile, tient une palme de la main droite. Au fond on voit un temple avec frontispice orné de quatre colonnes. — La Dévotion est représentée sous la forme d'une figure ailée, en prière, les mains jointes; elle a sur les genoux un livre ouvert, avec un cœur enflammé. A la clef de l'arc sont sculptées deux branches de laurier.

La Foi et la Charité.

Bas-relief en pierre. H. 5 mètres; L. 3^{m},50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; chapelle, troisième arcade de la nef, à gauche.)

Couronnée de roses, la main droite appuyée sur les Tables de la Loi, la main gauche sur un livre, la Foi porte un flambeau et foule aux pieds une tête de monstre symbolisant l'Erreur. — La Charité donne le sein à un enfant nu, et tient un cœur dans la main gauche. Un autre enfant se trouve debout près d'elle. A la clef de l'arc sont sculptées une branche de chêne et une branche d'olivier.

La Prudence et la Justice.

Bas-relief en pierre. H. 5 mètres; L. 3^{m},50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; chapelle, première arcade de la nef, à droite.)

La Prudence, s'enveloppant la tête dans une draperie, tient une tête de mort dans la main droite levée à la hauteur de l'épaule. Un miroir posé dans sa main gauche réfléchit les deux têtes. — La Justice, couronnée d'un diadème, tient des balances dans la main gauche et un cœur dans la main droite. — A la clef de l'arc, sont sculptées une branche de chêne et une branche d'olivier.

La Bonté et la Bénignité. Bas-relief en pierre. H. 5 mètres; L. 3^{m},50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; chapelle, deuxième arcade de la nef, à droite.)

La Bonté a les deux bras ouverts; sur ses genoux repose un pélican qui se déchire les entrailles pour nourrir ses petits. — La

Bénignité se presse le sein de la main droite, et tient une étoile dans la main gauche. De grandes draperies flottent au-dessus de l'épaule gauche. Devant elle on voit un trépied enflammé, surmonté d'étoiles. — A la clef de l'arc sont sculptées deux branches de laurier.

L'Humilité et la Virginité. Bas-relief en pierre. H. 5 mètres; L. 3^{m},50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; chapelle, troisième arcade de la nef, à droite.)

L'Humilité repousse un ange qui lui offre des couronnes. Elle foule aux pieds un diadème et un sceptre renoué de bandelettes. La Virginité tient un bouquet de lis dans la main droite; devant elle est un trépied enflammé surmonté d'étoiles; à ses pieds repose un agneau. — A la clef de l'arc sont sculptées une branche de chêne et une branche d'olivier.

Ange adulte. Bas-relief en pierre. H. 2^{m},20; L. 1^{m},30.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; chapelle, première travée de la voûte, panneau central.)

En pied, debout, le torse nu, les jambes drapées, l'ange a la tête tournée vers la gauche. La main droite est relevée au-dessus de la tête; la main gauche retient une banderole sur laquelle sont inscrits des caractères hébraïques.

Sainte Élisabeth. Bas-relief en pierre. Diam. 1^{m},70.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; médaillons circulaires de la voûte de la chapelle, à gauche du panneau central.)

Elle est représentée âgée, en buste vu de profil, et le front enveloppé d'un voile dont les extrémités couvrent la gorge et le haut de la poitrine.

Saint Zacharie. Bas-relief en pierre. Diam. 1^{m},70.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; médaillons circulaires de la voûte de la chapelle, à droite du panneau central.)

Il est représenté en buste, la tête nue et dirigée vers la porte de l'église, le front chauve, avec de longs cheveux descendant sur les tempes, une barbe épaisse et les épaules drapées.

Anges portant des candélabres. Panneaux en pierre. H. 2^{m},18; L. 0^{m},82.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce,* à Paris; médaillons de la voûte de la chapelle, à droite et à gauche.)

Du côté correspondant à sainte Élisabeth, les anges sont représentés un genou en terre et drapés; du côté de saint Zacharie, ils sont représentés debout et nus. — Aux angles ménagés dans la voussure supérieure, sont sculptées des têtes d'anges ailés.

Anges volant. Bas-relief en pierre. H. 3 mètres; L. 1 mètre.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce,* à Paris; voûte de la chapelle, pénétrations des fenêtres.)

A gauche, c'est un petit ange nu volant vers la porte de l'église, le corps vu de profil, et tenant une couronne dans la main droite, une palme dans la main gauche. — A droite, c'est un petit ange dirigé du même côté, tournant la tête sur l'épaule droite, et tenant entre ses mains une large couronne.

Saint Marc. Bas-relief en pierre. Diam. 3^{m},50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce,* à Paris; coupole du chœur, premier pendentif à gauche.)

Le saint est assis, largement drapé; la tête est dirigée vers l'épaule droite; il trace les caractères de l'Évangile, et ses pieds sont appuyés sur le lion. — Au-dessus sont sculptées deux têtes d'anges en bas-relief.

Saint Jean. Bas-relief en pierre. Diam. 3^{m},50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce,* à Paris; coupole du chœur, second pendentif à gauche.)

Le saint est assis; il ouvre de la main gauche le livre placé sur un lutrin au bas duquel est représenté l'aigle symbolique. Une plume est placée dans la main droite, et la jambe gauche est relevée sur le genou droit. — Au-dessus sont sculptées deux têtes d'anges en bas-relief.

Saint Luc. Bas-relief en pierre. Diam. 3^{m},50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce,* à Paris; coupole du chœur, premier pendentif à droite.)

Le saint est assis devant un chevalet, le haut du corps demi-nu, la tête tournée vers l'épaule gauche; il est représenté dessinant le portrait de la Vierge. Il porte une longue barbe et une chevelure épaisse.—Au-dessus sont sculptées deux têtes d'anges en bas-relief.

Saint Matthieu. Bas-relief en pierre. Diam. 3m,50.

(*Hôpital du Val-de-Grâce*, à Paris; coupole du chœur, deuxième pendentif à droite.)

Le saint est assis ; il appuie son bras gauche sur des textes et écrit sur un livre ouvert devant lui. — Au-dessus sont sculptées deux têtes d'anges en bas-relief.

Les armoiries de la Reine Anne d'Autriche et les armoiries d'Espagne. H. 2m,30; L. 2m,50. Bas-relief en pierre.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; coupole du chœur, au-dessous des médaillons des quatre Évangélistes.)

Ces armoiries alternent et sont donc représentées deux fois chacune; elles sont supportées par deux génies ailés et surmontées de la couronne royale. Les accessoires ont été sculptés en pierre de Tonnerre rapportée.

Anges portant des phylactères et des trompettes. Bas-relief en pierre. H. 2m,20; L. 2m,50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; coupole du chœur; sur les côtés des médaillons des quatre Évangélistes.)

Il y a deux figures d'anges sur chacun des côtés.

Anges encenseurs. Figures de ronde bosse en bois doré. H. 2m,50.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris ; église, au-dessus des colonnes du baldaquin qui domine le maître-autel.)

Il y a quatre figures d'anges adultes qui tiennent à la main des encensoirs pour jeter des parfums.

La Miséricorde et l'Obéissance. Bas-relief en pierre. H. 3 mètres; L. 3 mètres.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; église, tympan d'entrée à la chapelle Sainte-Anne.)

La Miséricorde, les bras étendus, semble implorer l'assistance divine; l'Obéissance tient un faisceau de lances sur l'épaule gauche, et des épis dans la main droite.

Allégorie. Figures en pierre. H. 25 mètres; L. 27 mètres.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; église, voûte de la chapelle Sainte-Anne.)

Quatre grandes archivoltes divisées en neuf caissons décorent les arcs qui supportent la voûte. — Dans l'archivolte d'entrée, on reconnaît le Cœur brûlant sur un brûle-parfums; les Vases vides et les Vases pleins; l'Autel au milieu du pain et du vin; la Cassolette; le Saint-Esprit; l'Encensoir, le Calice et l'Hostie; le Livre et les Chandeliers; les Vases vides et les Vases pleins; le Cœur brûlant sur un brûle-parfums. — Dans l'archivolte de gauche, on voit le Cube; le Voile blanc sur deux mains croisées; deux Cœurs joints ensemble; le Mûrier, deux Cornes d'abondance; le Joug avec le mot suave; l'Hysope; le Pin; le Saule. — Dans l'archivolte du fond, on reconnaît le Livre ouvert avec une flamme dessus et entouré de branches de chêne; la Vigne; une Couronne enfermant deux branches d'olivier; deux Couronnes de myrte; le Pélican se déchirant les entrailles; deux Couronnes de roses; un Trousseau de clefs; l'Enclume et le Marteau entourés d'une chaîne; l'Anneau enfermant deux palmes. — Dans l'archivolte de droite, on reconnaît la Corne d'abondance; le Figuier; le Grenadier et la Myrrhe; les Tourterelles; deux Mains jointes; le Pêcher; l'Amandier; le Cyprès; le Peuplier. Ces symboles sont destinés à rappeler la vie de sainte Anne et de saint Joachim.

Ange.

Bas-relief en pierre. H. 5 mètres; L. 4 mètres.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; église, grand médaillon central de la voûte de la chapelle Sainte-Anne.)

Il est représenté les ailes éployées, enveloppé de draperies, tenant dans sa main gauche une grande palme, et dans sa main droite le portrait de sainte Anne, qu'un enfant sous la forme d'un ange couronne de palmes.

La Simplicité et l'Innocence.

Bas-relief en pierre. H. 3 mètres; L. 3 mètres.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; église, tympan de la chapelle Saint-Louis.)

La Simplicité, drapée de voiles très amples, présente une colombe de la main gauche. — L'Innocence, un coussin sur les genoux, les mains placées au-dessus, reçoit l'eau que lui verse un ange pour la purifier des souillures de la terre. — Derrière elle est sculpté un agneau.

Allégorie.

Figures en pierre. H. 6 mètres; L. 6 mètres.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; église, arcade d'entrée de la chapelle Saint-Louis.)

Cette sculpture est divisée en neuf caissons à peu près égaux, comme ceux de la chapelle Sainte-Anne ; on y voit représentés le Coq, l'Olivier, le Pêcher, les Trompettes, l'Agneau, une Trompette et une Selle avec ses houppes; les Tourterelles et le Lis, la Cicogne, les Agneaux.

La Pauvreté et la Patience.

Bas-relief en pierre. H. 3 mètres; L. 3 mètres.

(*Hôpital militaire du Val-de-Grâce*, à Paris; église, tympan de la chapelle du Saint-Sacrement.)

La Pauvreté porte une besace sur l'épaule gauche et repousse de la main droite un vase de prix et des monnaies. — La Patience, les deux mains jointes appuyées sur une branche d'olivier, jette les regards sur des rayons lumineux qui lui rappellent les récompenses éternelles.

La Nativité du Christ (1662).

Groupe en marbre. H. 1^{m},60.

(*Église Saint-Roch*, à Paris, chapelle de la Vierge, derrière le tabernacle.)

L'Enfant Jésus, entouré de langes, est couché sur une botte de paille et lève la main droite vers le ciel; sa main gauche est posée sur son cœur. La Vierge est agenouillée à gauche, drapée, les mains croisées sur la poitrine. Saint Joseph, à demi agenouillé à droite, les bras ouverts, est en adoration devant le divin Enfant.

Ce groupe provient du Val-de-Grâce ; il a été donné à l'église Saint-Roch sous la Restauration, après avoir figuré sous le n° 223

au catalogue du *Musée des Monuments français* (édition de l'an X).

Il remplace le groupe de l'*Annonciation*, principal motif de la décoration exécutée en 1753 pour cette chapelle par Falconet.

Les Pèlerins d'Emmaüs.

Bas-relief en bronze doré. H. 0m,45; L. 0m,90.

[Provenant du maître-autel du Val-de-Grâce.]

Ce bas-relief se trouve à l'église Saint-Paul Saint-Louis, à Paris; il est encastré dans une des deux faces du maître-autel, derrière le sanctuaire.

Le Christ en croix (vers 1684).

Statue en marbre. H. 2 mètres.

(*Église Saint-Roch*, à Paris, chapelle du Calvaire, dans l'arcade centrale de la face latérale nord.)

Cette statue, dernier ouvrage de Michel Anguier, fut exécutée pour être placée dans l'église de la Sorbonne. Elle remplace un autre Christ en croix du même, mais en bois, légué par Michel Anguier, en mourant, à sa paroisse.

Amphitrite.

Statue de marbre. H. 2 mètres.

(Jardin de Saint-Cloud; aujourd'hui (depuis 1872) au *Musée du Louvre*, sculpture française du moyen âge et de la Renaissance, n° 195.)

Nue, debout, Amphitrite regarde un crustacé posé sur sa main gauche. Elle a été gravée dans l'ouvrage de Landon, p. 223.

Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay. Buste de marbre. H. 0m,798.

(Musée des Monuments français, n° 200 *bis*; aujourd'hui au *Musée du Louvre*, sculpture française du moyen âge et de la Renaissance, n° 194.)

La tête est coiffée d'une vaste perruque; le manteau, drapé à grands plis, est décoré d'une croix du Saint-Esprit; le rabat est brodé. La tête est légèrement inclinée sur la droite. Le masque est légèrement soucieux, mais est empreint d'une grande énergie.

Un buste exactement semblable de Colbert, par Michel

Anguier, mais en bronze, se trouve à la villa Médicis, à Rome (appartements du directeur de l'École française). Cf. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3e série, t. Ier (1885), p. 185.

Sculptures de la porte Saint-Denis, à Paris. Groupe en pierre (1674).

Voici la description qu'en donne Guillet de Saint-Georges :

« Du côté qui fait face à la ville, on voit au-dessus de la grande « arcade de la porte un bas-relief qui a cinq toises et deux pieds « de longueur sur une hauteur de onze pieds. Il représente le « Roi qui passe le Rhin devant la forteresse de Tolhuis, qui est « dans l'île de Bétau. Sur le bandeau de l'arcade sont deux figures « de Renommée en bas-relief, et dans le corps massif aux deux « côtés de l'arcade il y a aussi deux grandes pyramides en bas- « reliefs, chargées de trophées antiques. Sur la base d'une de ces « pyramides on voit la Hollande figurée par une femme plus « grande que le naturel. Elle est assise sur un lion qui paraît « effrayé, et qui est couché auprès d'un faisceau composé de sept « flèches liées ensemble, qui est le symbole de sept provinces « unies. Quelques-unes des flèches sont à demi brisées, pour « représenter le mauvais état où se trouvaient alors ces provinces. « Au pied de l'autre pyramide, on voit le Rhin sous la figure colos- « sale d'un dieu des eaux qui tient un aviron à la main. Le côté de « la porte qui fait face vers le faubourg de Saint-Denis (et qui est le « plus endommagé) est aussi chargé de bas-reliefs qui sont de la gran- « deur de ceux dont nous venons de parler. Celui qui est au-dessus « de l'arcade de la porte représente la prise de la ville de Maëstricht, « dont le Roi en personne se rendit maître l'année 1673. A l'archi- « volte-bandeau de l'arcade il y a aussi des figures de Renommée, « et dans le massif, des deux côtés de la porte, des pyramides « chargées de trophées, et qui ont chacun deux lions à leur base. »

La porte Saint-Denis a été reproduite par la gravure un grand nombre de fois; mais je ne crois pas que l'on ait gravé séparément les sculptures dont nous venons de transcrire la description[1].

[1] Il y a au Musée du Louvre (Reiset, n° 846) un dessin du *Passage du Rhin* (de la porte St-Denis) par Le Brun; il est exactement reproduit dans la composition exécutée en pierre par Michel Anguier. Cf. le bel ouvrage de M. Henry Jouin, actuellement sous presse à l'Imprimerie nationale, sur Le Brun, p. 611.

Sculptures de l'appartement d'Anne d'Autriche au Louvre, à Paris. [Rez-de-chaussée, salles des Saisons, des Empereurs, du Centaure et de la Paix, au-dessous de la galerie d'Apollon.] (1655.)

La décoration de ces pièces est due à Romanelli (ordonnance générale et peintures), à Pietro Sasso (sculptures sur stuc) et à Michel Anguier, suivant le marché de décembre 1655 publié par M. P. Chéron (*Archives de l'Art français*, IV, p. 203-208), sans parler, bien entendu, des nombreux remaniements postérieurs et des travaux faits dans ce siècle par Dejoux (sculpture), Hennequin, Guérin, Prud'hon, Lethière et Peyron (peinture). La commande portait : « Premièrement fera dans les deux grands « triangles aux deux costés de la voulte quatre figures de six à « sept pieds de hault, dont y aura deux desdites figures par « triangle, lesquelles représenteront les renommées avec les aisles « aux esselles ; deux seront assises sur les nuës tenant en main les « armes de la Royne, les deux autres seront représentées en l'air « tenant la couronne royale en main avecq palmes et cornet ; — « plus quatre figures assises de la grandeur des susdittes, lesquelles « seront mises aux deux bouts de la chambre, la première tenant « de la main gauche un riche bassin plein de touttes sortes de « richesses, et en tiendra plein la main droicte laquelle sera en « attitude de les donner libérallement au peuple ; la deuxiesme la « Majesté Royalle sera couronnée et de la main droicte tiendra un « sceptre et de l'autre costé y aura un aigle ; la troisiesme la « félicitté dessus sa teste aura une guirlande de fleurs, dans la « main droite tiendra un caducée et de la gaulche un cornet d'ha- « bondance plein de fleurs ; et la quatriesme la magnifiause avecq « la couronne en teste tiendra en mains les plans d'une superbe « fabrique ; — plus quatre petits garçons de cinq à six, les aisles « aux espaulles et demy vestus, tenant en main chacun une fleur « de lis, et seront mis dans les petits triangles aux deux costés de « la chambre. » Malgré les modifications successives, on reconnaît encore assez bien aujourd'hui le travail de Michel Anguier. L'harmonie générale a été conservée ; la *Magnificence* est entièrement conforme à la description de l'acte ; la *Libéralité* ne tient pas le bassin plein de richesses, qui est posé près d'elle ; la *Majesté* ne porte pas un sceptre, mais un caducée, et l'aigle se voit à ses pieds ;

la *Félicité* porte, au contraire, des épis et une faucille. Quant aux quatre enfants « de cinq à six ans », ils tiennent aujourd'hui des lauriers et non des lis, mais Caylus nous apprend que de son temps ils tenaient des lis, conformément au marché de 1655.

Les sculptures de M. Anguier sont exactement et amplement décrites par le comte de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, tome I, p. 524, 527, 534, et reproduites dans le même ouvrage, pl. 63, 64, 66, 71, 75 à 79, 81, 82, 84, 85, 91, 92 et 95 (Normand père sc., Fremy del.).

Nous ne saurions dire ce que sont devenus :

Six dessins, trophées d'armes, pour être exécutés dans des panneaux : dessins à la pierre noire lavés d'encre de Chine sur papier blanc. H. 10 pouces ; L. 8 pouces.

(Catalogue du *Cabinet de M. Paignon-Dijonval*, par M. Bénard (Paris, 1810), école française, n° 2688.)

OEUVRES ATTRIBUÉES AUX ANGUIER.

Contre-table en chêne. H. 3 mètres ; L. 2^{m},60.

(*Église de Monchy-sur-Eu*, arrondissement de Dieppe, à l'autel ; provient de l'église Notre-Dame d'Eu, où elle resta jusqu'à la Révolution.)

Cette contre-table est formée de colonnes torses d'ordre corinthien dont le fût est orné de vignes et de dadins, suivant l'usage du dix-septième siècle. On y voit les images de saint Laurent, patron de la ville et du comté d'Eu, de saint Nicolas, patron de la jeunesse, de saint Roch et de saint Antoine, invoqués par les pestiférés (elle est le résultat du fameux vœu qui fut fait pendant que la peste désolait la ville, en 1636). « Ce superbe morceau de sculpture est peut-être l'ouvrage de la famille Anguier. Honoré Anguier était menuisier à Eu sous le règne de Louis XIII. Le grand travail dont nous parlons, et qui sans doute est sorti de ses mains, fut autrefois couvert de dorures ; aujourd'hui on lui a restauré avec beaucoup de goût sa couleur primitive. » (*Les églises de l'arrondissement de Dieppe, églises rurales*, par l'abbé Cochet, p. 331, Paris, 1850.)

Contre-table en chêne. H. 3^{m},20 ; L. 2^{m},75.

(*Église de Saint-Pierre en Val*, arrondissement de Dieppe, à l'au-

tel ; provient de l'église Saint-Jean d'Eu, supprimée à la Révolution.)

C'est un magnifique morceau de sculpture sur bois, du milieu du dix-septième siècle. M. Lebeuf (*Histoire de la ville d'Eu*) estime qu'elle est l'œuvre des frères Anguier, nés sur la paroisse Saint-Jean, et que Mlle de Montpensier employa à décorer les monuments de la ville avant de les faire venir à Paris. Il se fonde dans son assertion sur la présence des armoiries de Mademoiselle qui décorent cette contre-table ; il les considère comme le cachet de la donatrice. Tout porte à croire que cette excellente princesse faisait travailler les sculpteurs eudois, comme l'avaient fait avant elle les princes de la maison de Lorraine. Cf. *Les églises de l'arrondissement de Dieppe, églises rurales*, par l'abbé Cochet, p. 337 (Paris, 1850).

D'autres morceaux de sculpture ont été, mais à tort, attribués au ciseau des frères Anguier, notamment par Lenoir, qui, non content de s'attribuer un mérite qu'il n'avait pas en se faisant passer pour le fondateur du Musée des Petits-Augustins [1], a encore commis des erreurs assez graves dans le catalogue de cette collection publié par ses soins. Les statues des d'Aligre ne sont point l'œuvre des Anguier, non plus que le tombeau de Jérôme Bignon, non plus que quelques statues et bas-reliefs recueillis sous leur nom au Musée des Monuments français. Les indications fantaisistes de Lenoir demanderaient à être prouvées pour faire autorité.

HENRI STEIN,
Membre correspondant du Comité des Beaux-Arts.

CONFÉRENCE DU 9 NOVEMBRE 1669
SUR
L'HERCULE DE FARNÈSE [2]

[Ce discours fut prononcé par M. Anguier, qui depuis peu avoit été élevé avec justice et aux applaudissements de tous au rang de recteur de l'Aca-

[1] Cf. *Le peintre G. F. Doyen et l'origine du Musée des Monuments français*, par Henri STEIN (Paris, Plon, 1888, in-8°), p. 20-24.

[2] Ce n'est qu'un résumé de la conférence, dû sans doute au secrétaire de l'Académie ; à défaut de la conférence elle-même, c'est toujours un document intéressant à publier.

démie. Il prit pour sujet la figure d'Hercule posée dans la salle de l'Assemblée et moulée exactement sur l'Hercule qui fut fait autrefois par Glicon, sculpteur athénien, et qui se voit encore aujourd'hui à Rome, dans le palais Farnèse.

M. Anguier dit d'abord que le propre du sculpteur et du peintre estant d'exprimer le naturel, ils n'y pouvoient réussir qu'en estudiant la phisyque et l'anatomie dont on voyoit de recherches curieuses dans l'ouvrage de Glycon; qu'un exemple tiré d'un siècle si éloigné ne leur devoit pas seulement inspirer de l'ardeur pour soustenir la gloire du nostre, mais encore une espèce de vénération pour les soins que les anciens avoient pris d'instruire les modernes en leur montrant qu'il faut joindre le secours des sciences aux talens de l'art.

Comme il vouloit faire une application des parties de son discours aux parties de sa statue, il le divisa en sept points qui regardoient le tempérament, la différence entre les hommes robustes et les foibles, les muscles, la peau, les attitudes, les proportions et le dessein.

Il ajoute que lorsque les estudians seroient obligés à représenter un des dieux ou des héros de l'antiquité, ils devoient d'abord considérer par quels attributs et par quelles qualités singulières le dieu ou le héros s'estoit rendu remarquable, si c'estoit par des subtilités ingénieuses comme Mercure, ou par une valeur impétueuse comme Achille; cela supposé, il faloit examiner quel est le tempérament qui donne ces dispositions naturelles, et régler là-dessus la forme et l'air du visage, la structure généralle du corps, et les drapperies qui en doivent conserver le nud; à moins que les autheurs ou la tradition généralle n'ayent positivement déterminé ces circonstances. Sur cela, M. Anguier ayant fait observer à l'Assemblée la forme de la teste d'Hercule, le visage long, le front large, les sourcils grands, les joues pendantes, le nez quarré, la bouché abbaissée vers les deux extrémités, la lèvre supérieure qui se jette beaucoup plus en avant que l'inférieure, et les cheveux crespus aussy bien que la barbe, il dit que c'estoient les indices et les effects d'un tempérament où dominoient la mélancolie et le sang. Ce qui estoit propre à rendre un homme vigoureux, laborieux, infatigable, entreprenant et intrépide. On voyoit aussi dans l'air du visage le caractère d'un homme d'esprit, et qui aimoit les sciences sublimes : tel estoit Hercule qui, parmy ses travaux, signala sa force, sa valeur, sa prudence, et en particulier sa passion pour l'astrologie, qu'on nous a vantée et figurée par le soin qu'il prit de charger le ciel sur ses épaules quand il vit celles d'Artus succomber sous ce pesant fardeau. M. Anguier ajouta qu'à l'inspection de ce visage on remarquoit aussy les transports de la fureur qui agitoit quelquefois Hercule. Il dit ensuitte que certains critiques avoient trouvé à redire à la composition et aux propor-

tions de cette teste, et soutenu qu'elle estoit trop petite pour un si grand corps. Mais il les blâma de n'avoir pas considéré que c'est le renflement des muscles qui semble la diminuer, et que les yeux sont convaincus d'erreur par les dimensions actuelles.

Venant après à comparer les hommes robustes avec les foibles, il dit que les plus grands corps ne sont pas les plus vigoureux et qu'ordinairement leur débilité procède des qualités humides qui prédominent dans leur cerveau, parce que les nerfs qui naissent d'un cerveau humide sont mols et relâchés, et communiquent cette faiblesse aux muscles destinés au mouvement des différentes parties du corps. Le contraire se peut aisément observer dans l'Hercule par ses cheveux crespus qui marquent la sécheresse d'un cerveau d'où naissent des nerfs plus fermes et propres à donner aux muscles et aux membres une liaison estroite et vigoureuse. Ce qui se peut encore remarquer par la consistence de la chair qui est ferme et relevée. Là-dessus il parla d'une figure de Pluton qui est de sa main[1] et qui a mérité l'estime de tous les honnêtes gens. Elle est d'un caractère opposé à l'Hercule : on y voit régner une mélancolie froide et sèche, grossière et terrestre, ce qui contribue à une grande taille, et forme des os et des muscles humides, mols et pesans, et une chair abbaissée et tombante.

Il discourut après sur les muscles qui se remarquent dans la statue d'Hercule et les définit tous en homme qui possède parfaittement l'anatomie, montrant leurs fonctions et les sçavantes recherches que Glicon en avoit faittes. Quand il vint à parler du muscle appelé *biceps*, qui unit le bras avec l'épaule, il dit que Rafaël l'avoit heureusement imité en représentant un Jupiter qui parle à Vénus et qui est à Rome dans la galerie du palais de Chigi. Il observa que par le moyen de ce muscle le bras de Jupiter paroissoit large et quarré comme celuy de l'Hercule ; ce qui luy donnoit une grâce extraordinaire.

Ensuitte passant à la quatrième division de son discours qui regarde la peau, il dit que Glycon ayant exprimé dans son Hercule un tempérament plus tost chaud et sec que froid et humide, avoit soutenu cette expression en luy faisant une peau si délicate qu'on voit manifestement qu'elle s'estend, se relève et s'enfonce entre la rondeur des muscles, d'où il est encore évident qu'entre ces muscles il y a fort peu de graisse qui puisse soutenir la peau et la rendre égale. Là-dessus ayant fait jetter les yeux sur une figure qui est dans l'Académie, et qui représente le Fleuve du Nil, il dit que son tempérament humide estoit marqué par une peau

[1] Michel Anguier fit en effet, comme on l'a dit plus haut, un *Pluton* en même temps qu'un *Hercule* pour le parc de Versailles. On ne sait ce qu'est devenu ce « Pluton », mais on peut se rendre assez bien compte de ce qu'il était par la gravure de Desplaces.

épaisse, ferme et soutenue dans une rondeur par la graisse que la froideur humide a accoustumé de produire. La délicatesse de la peau d'Hercule ne se reconnoit pas seulement en ce qu'elle obéit à la rondeur des muscles, mais encore à la rondeur des veines qui paroissent assez élevées et qu'on voit se diviser en rameaux et régner sur ces mesmes muscles, excepté vers les cuisses où la quantité de chair fait qu'elles se perdent jusqu'à ce qu'on les voit renaître sur les jambes et sur les pieds où elles s'enflent et se jettent en dehors, tant à cause de la dureté des tendons qui les soutiennent, qu'à cause du repos de cette figure qui donne temps au sang de descendre et de remplir les vaisseaux d'en bas. Cette chute de sang se remarque encore aux parties inférieures des bras et des mains, bien que ce soit un travail moderne.

Il observa en passant qu'Aristote parlant de la substance de la peau, dit que les hommes qui l'ont délicate sont naturellement ingénieux, et que son épaisseur indique la stupidité de l'esprit. Il en conclut l'industrie de celuy d'Hercule.

Ensuitte il parla de l'attitude, et dit qu'il ne croyoit pas qu'on pût faire une figure en pied plus naturelle et plus en repos que celle de l'Hercule, et où l'on vît un plus beau contraste.

Il porte un peu en avant son bras gauche qui est posé sur la peau de lion repliée sur la massue, et cette action est si libre et si aisée que rien n'est plus naturel. Le bras droit se jette en avant sans aucune contrainte pour s'appuyer sur la partie la plus charnue du corps et tient trois pommes dans la main. Le sçavant Glycon a voulu marquer par ces trois pommes autant de vertus insignes qui font le véritable partage des héros et de l'homme sage, à sçavoir la tranquillité de l'âme, la libéralité et la continence. La première est ne se colérer point, la seconde n'estre avaricieux, la troisiesme avoir l'esprit exempt de toutes voluptés et débauches. La jambe gauche se pose en avant d'une manière aisée, ce qui répond à la liberté facile et naturelle des autres parties du corps.

Sur son sixiesme point qui estoit des proportions et des mesures de la statue, il dit qu'il n'en avoit pu prendre de plus asseurées que sur les contours de l'épine du dos, quoy qu'elle parut un peu courbée : ce qui vient du repos de la figure; car les parties d'un corps qui n'agit point inclinent naturellement en bas à cause du repos, et se soutiendroient si elles estoient animées par quelque mouvement. S'estant donc fixé sur les contours de l'épine du dos pour mesurer le reste de la figure, il divisa en dix parties égales la hauteur du corps comprise depuis le sommet de la teste jusqu'au dessous de la cheville du pied prise en dehors. Il nomma à l'ordinaire chacune de ces dix parties un *module*, divisa chaque module en douze fractions égales, qu'il nomma *part*, et chaque part fut encore

divisée en quatre fractions ou petites parties. Le détail qu'il fit des mesures de chaque partie de la figure mérite d'estre veu dans les *Mémoires particuliers* de M. Anguier, qui les pourra communiquer aux curieux avec son honnesteté et sa franchise ordinaires. Et comme l'art de les mesurer est une pratique familière aux sculpteurs, il y en a peu d'entre eux qui ne la puisse faire, soit sur sa méthode propre, ou sur celle de M. Anguier.

Il passa donc à son dernier point qui touche le dessin, et montra que dans cette figure il avoit esté observé avec autant de force que de douceur, faisant remarquer que les grandes et fortes parties dominent avec simétrie sur les foibles et délicates, que selon les règles de l'optique les grands muscles se découvrent et se joignent les uns aux autres avec une douceur coulante et facile, et que les parties qui sont les plus exposées aux yeux sont plus grandes et celles qui se retirent plus petites. Il ajouta que cette matière des diminutions et dégradations avoit desjà esté doctement expliquée par M. Le Brun; il dit encore que les plus sçavans des modernes n'avoient excellé dans leur art que par la force du dessin et par l'estude des antiques, surtout par l'imitation de l'Hercule. Il avoua que les excellentes peintures des Anciens n'estoient pas moins parfaittes que les ouvrages des bons sculpteurs, et que si le temps les avoit épargnées, elles auroient servy aux estudians d'un modelle aussy utile que celuy des statues. Là-dessus il se souvint qu'estant à Rome, on présenta à un homme de qualité un ouvrage de peinture antique qui représentoit une teste et un Triton avec tant de relief qu'il semblait que ce chef-d'œuvre fût en bosse. Il conclut que c'estoit un effect de la force du dessin, et ajouta qu'en général le dessin se devoit considérer selon deux manières. L'une estoit grande et forte, mais un peu sèche et dure parce qu'elle n'observoit pas précisément la beauté des contrastes, la liberté des attitudes, et le vray du beau naturel. L'autre estoit plus correcte, délicate, gracieuse, entendoit les attitudes et les contrastes, et exprimoit mieux la vérité. Michel Ange a commencé par la première et s'est à la fin servy de l'autre, comme il est évident par les peintures qu'il a faittes dans la chapelle du Vatican, et par les figures de marbre dispersées en différens endroits de Rome. Rafael s'est toujours attaché à la première de ces manières, et sur la fin de sa vie l'a perfectionnée comme on le reconnoît particulièrement aux tapisseries du Massacre des Innocens et aux peintures de la galerie du palais de Chigi, qui passent pour les plus belles de Rome. Annibal Carache, M. Poussin et M. Le Brun y ont excellé, et nous voyons que chaque jour ils sont suivis avec un heureux succès par ce grand nombre de personnes choisies qui composent l'Académie. C'est là que le dessein est soutenu dans sa force et dans son éclat, et qu'il s'élève avec justice sur les autres parties de la peinture et de la sculpture, puis-

que par un avantage singulier il peut faire connaître aux yeux des hommes ce qui leur est caché par la distance des temps et par celle des lieux; car outre qu'il rend visible tout ce qui est enfermé dans les abymes de la terre et dans les espaces immenses dont elle est environnée, il rappelle encore les événemens des siècles les plus éloignés, comme le remarqua judicieusement M. Anguier en finissant son discours.]

CONFÉRENCE DU 2 AOUT 1670.

SUR

LA FIGURE DE LAOCOON.

Les anciens philosophes, sçachant bien que c'estoit lever autant de voiles devant la face du Créateur en recherchant exactement les secrets de la nature, d'autant que par la cognoissance des créatures ils cognoissoient le Créateur.

De même les habiles sculpteurs grecs, nourris dans cette sçavante escole, suivoient ce beau chemin en desbarrassant leurs figures de voiles, d'habits et des autres choses qui peuvent couvrir la plus belle et la plus accomplie d'entre toutes les créatures, qu'ils apeloient un monde racourcy remply de divinitez. Les Sages d'Egipte, animal adorable et admirable, Pythagore et Zoroastes, la statue et le chef-d'œuvre où paroist le plus hardy effort de la nature, touttes ces belles qualitez les provocquoient à faire leurs figures nües, non seulement des immortels, mais aussi des mortels que nous voyons encore à Morte-Cavolo, œuvre de Fidias et Praxitelle; les bas-reliefs sont remplis aussi des nuditez meslez avec d'autres vestues; les batailles sont aussy de mesme remplies de figures nues qui combattent avec d'autres vestues et couvertes d'armes si légères qu'ils paroissent comme nuds; Michel-Ange a observé cette estude en ses œuvres, Raphaël s'en est servy dans ses histoires et dans ses batailles avec juste raison, car par les nuditéz on cognoist le tempérament, on voit dans les visages et par tout le corps tristesse, crainte, courroux, joye ; de mesme l'audace, la honte et la majesté apparoissent; l'orgeuil se cognoist aux sourcils, la honte aux joues et la majesté au menton; quoy que ces passions viennent du cœur, pourtant elles se font voir à descouvert en touttes ces parties. C'est donc les raisons pourquoy les sculpteurs grecs faisoient ordinairement leurs figures descouvertes affin que, par l'agittation et mouvement des muscles et des veines, on puisse cognoistre les émotions et passions de l'âme, comme je désire vous faire voir par ces trois figures, faites par trois sculpteurs, Agesander, Polydore et Athéodore, Rhodiens. (Pline, l. XXXVI, ch. v.)

Il nous faut représenter une trouppe de personnes de qualitez, lesquels sortant de la grande et fameuse ville de Troye, cheminant en ordre vers la rive de la mer, pour faire sacrifice au grand Dieu Neptune des grâces qu'ils avoient ressus pour avoir esloingnez leurs ennemis. Les officiers du sacrifice, conduisant un taureau noir d'une incroyable grandeur, cheminent les premiers. Le grand prestre Laocoon avec ses enfans, suivent la victime; derrière eux suivent les plus honorables citadins, et le commun peuple suit après; lesquels par leurs hymnes et chants d'alégresse font paroistre la joye qu'ils portent dans leurs cœurs pour se voir délivrez des ennemis qui les affligeoient depuis dix ans, mais hélas! l'homme sur la terre n'est jamais sans troubles, inquiétudes et malheurs.

Cette trouppe joyeuse estant arrivée près la rive de la mer au lieu destiné où se devoit faire cette solemnité, tout l'apareil en bon ordre, la victime preste d'estre immolée, lorsqu'ils aperceurent comme une grosse pluye fort loing dans la mer, et peu à peu ils entendirent du bruict dans ce tourbillon d'eau avec des sifflements espouvantables, ils recognurent alors que c'estoit deux effroyables serpents qui jettoient de grosse escume de leurs gueulles envenimées, lesquels venoient de l'ille de Ténédos, fendants les ondes d'une impétuosité sy grande qu'ils paroissoient des montagnes d'eau escumeuses à leurs costez; cette trouppe prit l'épouvante, chacun quitte son rang et sa charge, la victime effrayée eschappe des mains de ceux qui la conduisoient.

Le grand sacrificateur Laocoon et ses enfans comme les plus dévots se tiennent asseurez près de l'autel, lorsque les deux fiers serpents, d'une vitesse incroyable, se jettent sur deux de ses enfans. La dévotion et la joye du pauvre père infortuné se retire de son cœur pour faire place à la douleur, eschauffée par la colère qui cherchoit à se rendre maistre des passions de son âme. Il regarde par quel moyen il poura secourir ses deux enfants; en s'aprochant se trouve luy mesme lié de rude nœud par l'agilité et force de ces deux fiers et vénéneux monstres d'une façon sy estrange qu'il ne voit aucune espérance de pouvoir eschapper; ses cris luy sont inutiles; ses efforts, son agilité et ses violentes extorsions n'ont point de puissance sur deux sy cruels et forts ennemis.

Il désespère, il se tourmente et s'esforce de vouloir emporter ses deux enfants liez avec luy par ces deux vénéneux animaux qui le retiennent par les jambes (c'est en ce moment que nos trois sculpteurs l'ont représenté), et tombant assis sur l'autel du sacrifice pour servir luy mesme avec ses deux enfants d'holocauste et de victime, il s'efforce à se deslier le bras droit, croyant avoir la liberté de secourir les autres parties de son corps, il empoigne de sa main gauche le col du serpent qui luy mord le petit fessier, partie délicate et sensible à cause qu'elle est membraneuse. La

violente douleur de cette première vénéneuse et violente morsure luy font faire une extorsion sy grande, un cri sy effroyable, une émotion et tremblement sy estrange, qu'il semble que tout ce pauvre corps voudroit se réduire à rien s'il pouvoit. Car les longueurs se sont racourcies en beaucoup de parties, les largeurs se sont rétressies; aussi nous voyons que sa cervelle se serre comme un petit ploton, et se retirant attire à soy la prunelle des yeux tirée par le nerf optique. C'est ce qui lui rend les yeux enfoncés; les deux sourcilz font leurs devoirs en baissant des deux costez pour couvrir ses yeux infortunéz.

Les muscles et la peau du visage sont sy familliers ensemble qu'ils ne se peuvent remuer les uns sans les autres, c'est ce qui fait plusieurs expressions par un mesme visage, causées par les diverses agitations et passions de l'âme.

Car nous voyons que touttes les parties au-dessus des yeux s'abaissent, et celles qui sont au-dessoulz se haussent; ses mouvements font voir que les parties du visage sont subjettes aux yeux comme parties les plus délicates et sensibles de toute la teste.

L'os du front n'est couvert que de la peau sur la partie d'en haut, d'autant que toute la chair s'abaisse et se serre sur les quaisses des yeux, couvre et empesche l'ouverture des paupières, d'autant que les deux muscles, quy soustiennent les sourcils et prennent principe à la racine des cheveux, s'abaissent et se serrent l'un contre l'autre. C'est ce qui fait les grosses rides charnües au-dessus du nez; la mobile paupière d'en haut est abaissée par la charge des gros sourcils, quoy que ces deux muscles les élèvent pour invoquer le secours du Ciel.

Nous voyons par ces deux yeux la violente douleur qui possède sont âme, car celuy du costé droit moins umide est un peu ouvert, mais celui d'en bas remply d'humide douleur ne peut ouvrir. Les deux paupières de dessous, quoy qu'immobiles, cependant elles sont dissemblables en leurs contours. Les deux muscles qui eslèvent les narines prennent leur principe sur le front, lesquels en haussant les narines, haussent aussy toutes ces grosses rides au côté du nez.

Les deux muscles qui élèvent la lèvre supérieure sont obligez de hausser la lèvre, à cause de l'ouverture de la bouche causée par la violence du cri qu'il fait en ce moment; ces deux lèvres sont parfaitement estudiées, car sy nous considérons l'espaisseur (bien que la bouche soit ouverte), la séparation des deux cerises au milieu de celle d'en haut, et celle d'en bas fait le contraire, affin qu'estant fermée, toutes les parties se puissent joindre. L'espaisseur de ces belles lèvres doit estre de cette mesure pour estre proportionnée aux autres muscles de tout le corps.

Les joües encavées par la restraction des nerfs, et les tempes couvertes

de grosses veines se tortillent par gros nœuds, lesquelles font paroistre qu'elles sont remplies de sang eschauffé par la colère et la douleur.

Les oreilles font aussy voir par l'agitation de leurs mouvements, la douleur représentée dans le visage, la barbe et les cheveux à l'entour du visage se hérissent et dressent par la restraction de la peau, qu'en se retirant elle serre les pores et se serrant font dresser le poil; ainsy comme un jardinier qui a couppé un gason, il serre de ses mains la terre demi-molle pour faire tenir droittes les herbes tombantes; de mesme en est-il de ces cheveux et cette barbe hérissée, de façon qu'il semble que tout ce poil exprime la douleur, en se roidissant par grouppe mouvante de çà et de là.

L'humide sueur paroist dans les racines des cheveux et de la barbe, beaucoup plus du costé gauche que du droit, d'autant que le penchant du visage fait couler l'eau en bas.

Les cheveux derrière la teste ne dressent point comme ceux de la face, peut estre à cause que cette partie n'est point nerveuse, mais adhérente à la musculeuse, ou peut estre que le cercle de la corone empesche le mouvement des muscles.

Nous recognoissons qu'il crie de toute sa force par la contraction des muscles de la respiration et par cette bouche ouverte, cette gorge enflée, cette poitrine relevée, l'épigastre retirée en dedans, le nombril enfoncé; et la restraction des hanches nous fait facilement voir qu'il crie de toute sa force; ainsy comme un joueur de musette, quand il veut eslever un son plus haut et plus rude qu'à l'ordinaire, il presse de son bras le ventre de la musette, pour faire sortir l'air enfermée avec plus de violence : de mesme en est-il de notre véritable Laocoon, car la douleur qu'il souffre par la morsure du serpent qui lui déchire le petit fessier, luy fait presser tous les muscles de la respiration avec tant de violence que les os illion sont beaucoup resserrer en dedans, de façon que cette partie des hanches est défectueuse.

L'attitude mouvante auquel vous le voyez n'est causée aussy que par cette vénéneuse morsure. Il semble que tous les esprits animaux des muscles en général tremblent, en se retirant de la partie offencée. Ainsy comme d'un loup carnassier quand il saulte dans un bercail, les moutons effrayés se retirent par groupes et s'esloignent le plus qu'ils peuvent de la gueule ensanglantée qui dévore un des plus gras du troupeau, car nous voyons que toutes les parties des muscles qui environnent cette morsure se retire de la partie offencée.

Je voy bien aussy, Messieurs, que tous ces muscles tremblent et frémissent, cette partie des aines jusqu'à la partie offencée, et la plus eschauffée et la plus tremblante d'entre toutes les autres parties du corps;

aussy est-ce la plus difficile à imiter, car il semble qu'on la voit mouvoir par tant de touche si naturelle et sy extraordinaire qu'il ne se peut rien voir de pareil.

Or, pour cognoistre ce tremblement et palpitation universel des muscles, il est besoin d'entrer dans la source de la frayeur qui procède du cerveau, puisqu'il est le nouricier et la substance des nerfs, duquel ils prennent leur naissance et leurs esprits, car ce n'est autre que les nerfs qui donnent l'esprit, le sentiment et le mouvement aux muscles; c'est eux qui les animent non seulement par leurs grosses parties, mais aussy par leurs petits coins, lesquels s'estendent par toutes les membranes et tunique des muscles, et mesme dans les corps des muscles de toutes les parties du corps; cette admirable figure nous fait bien cognoistre que la palpitation des muscles n'est pas comme aux fiebvreux tremblant à qui les nerfs souslèvent les muscles, et leur pesanteur les rabaisse alternativement; bien au contraire, la plus grande force des nerfs estant au-dessous des muscles, lesquels tirent avec violance les membranes par grandes secousses selon le redoublement de la douleur; c'est ce qui fait marquer et distinguer toutes les touches des muscles et toutes les tendresses quy expriment la douleur, comme nous voyons par cette figure que nous expliquerons plus amplement par une seconde ouverture de conférence.

Nos habiles sculpteurs l'ont pris dans le moment de cette violente et vénéneuse morsure, pour avoir subjet d'exprimer cette furieuse agitation par laquelle les studieux de sculpture et peinture pourront puiser dans sa profonde source des estudes des plus savants sculpteurs de la Grèce toutes les beautez et perfections de la sculpture qui consiste en l'action expressive, en la belle assemblage des muscles, et en la belle et élégante proportion.

Il me faudrait l'éloquence de Cicéron, l'estude de Fidias, et la parfaite langue françoise pour bien coucher par escrit les admirables beautéz de ces trois scavantes figures; je me contante, comme les abeilles, d'effleurer la moindre superficie de cette rare plante, en conservant la fleur pour ceux qui la voudront ceuillir.

Cette partie de dessein, par la belle assemblage des muscles dont nous alons parler, me semble difficile à esmouvoir, estant enfermée entre les deux autres qui lui servent d'apuy; j'espère, Messieurs, vostre secours en cette rencontre de dessein sy extraordinaire.

Monsieur Poussin, parlant de cette figure, cependant que je faisois ce modèle, disoit que l'on pouvoit estudier l'anatomie sur cette figure par la belle assemblage des muscles qui se cognoissent par toutes les parties de ce corps, lesquels muscles sont recouverts d'une peau très délicate qui unit ces grands muscles d'une façon gracieuse, coulante et douce, sans

corrompre la moindre touche des tendresses qui sont en grand nombre dans cette figure; aussy est-ce ce qui fait la meilleure partie de l'estude de la sculpture, c'est à scavoir de donner la force et grandeur au dessein, sans qu'il se voye aucune crudité désagréable.

Aussi le sieur Poussin ressut grand plaisir de voir les cheveux et la coronne de laurier de cette teste comme la voicy, disant qu'il estoit impossible de la bien restaurer que sur l'original; et en effet on ne scauroit restablir ces houppes de poil rompue à la tête et à la barbe, sans bien examiner les racines et les pointes des poils qui se cognoissent encore en leur lieu, lesquels petits restes font juger des contours et de la grâce qu'ils pouvoient avoir, estant en leur entier.

Voyons quelle force de dessein resçoit cette noble teste par cette richesse de poil, et cette belle coronne, lesquelles parties appuient et soutiennent la grande force du dessein, non seulement du visage, mais de tout le groupe entier.

Voyons aussi quel advantage reçoivent les figures d'estre restaurée de bonne main. Ce bras droit eslevé estoit restauré de marbre, lequel n'avoit aucun raport à la beauté de la figure; Prospers Briciana le fit oster de sa place et en fit un de stuc d'une proportion acordante à la figure, qui se voit à présent. Le temps ne me permet point d'escrire davantage.

Le travail des fers sur le marbre est autant admirable en ces trois figures que la disposition et l'expression dont nous avons parlé. Car ces figures ne sont ne frottées ne polies; elles sont seulement travaillées avec le cizeau, mais si dellicatement conduict de la main par dessus ces grands muscles en observant sy grande quantité de tendresse, que j'ay admiré mille fois la pascience de ces habiles ouvriers; les scizelures commencent au teton costé gauche en s'estendant par tout le corps du père. Il est vrai que les coups de cizeau conduicts à propos donnent beaucoup de douceur et de grâce pour l'expression et pour le dessein, mais pour les bien toucher, il faudroit avoir grande cognoissance dans l'anatomie et le dessein facile. Cette facilité ne s'acquiert que par une longue estude et une laborieuse pratique. On ne voit aucun coup de trespan ny dans les drapperies ny mesme dans les poils, bien qu'ils soient assez desgagéz. Michel-Ange a suivy cette méthode. Les Florentins suivent ces traces.

1. J'ay remarqué que ce grouppe a esté fait de plusieurs pièces; tout le corps du père, jusque au-dessous du serpent qui lie sa jambe gauche, est d'une seule pièce.

2. La jambe gauche est de raport dessous la liaison du serpent.

3. Le petit enfent avec la cuisse et la jambe du père du costé droit, la drapperie du devant et partie de la drapperie du costé droit, est d'une pièce.

4. Le derrière du pied d'estail avec l'autre partie de la drapperie du costé droit est d'une pièce.

Le grand enfant est aussy de raport.

On ne peut pas scavoir sy le bras eslevé du père estoit de raport, mais il y a apparence que le bras du petit enfant qui s'élève estoit de raport, d'autant que la liaison du serpent est disposée pour cacher le soing.

Toutes les pièces sont bien jointes et cramponnées, et liées de bronze de façon qu'on ne voit que fort peu de jointures.

Je ne peux pas dire pourquoi ce groupe admirable, par une beauté sy parfaite, par un si beau travail en toutes ses parties, se trouve tant rapiesté; si la grandeur estoit extraordinaire, il y auroit subjet d'excuse.

CONFÉRENCE DU 7 SEPTEMBRE 1675
SUR
L'EXPRESSION DE LA COLÈRE

Nous avons, Messieurs, à faire mention de plusieurs personnes représentant diverses espèces de colères, dont les uns seront gros et gras et de couleur rouge; d'autres seront maigres et pâles, aspres, aigres, despitées, enragées, criardes, difficiles, malplaisants, fâcheux; jetter tout par terre, rompre tout ce qu'il rencontre, donner de la teste contre les murailles, s'arracher les cheveux, se battre l'estomach et les cuisses : ce sont tous effets de colère, d'autant que la colère se jette sur la raison et l'entraîne avec elle.

Je vous en représenterai deux dont j'ay plusieurs fois remarqué leurs visages et leurs actions, estant en colère.

Le premier estoit de grande et forte proportion, gros et gras, large d'espaules et d'estomach; la teste petite par derrière, le visage large et court, renfrogné, bouffi et sourcilleux, tirant sur l'air de pantère, la racine des cheveux près des sourcilz, les yeux petits, rouges, estincellant et beaucoup enfoncé dans leurs quesses, le nez court et camus, les lèvres minces advanceant en dehors, la bouche grande et demie fermée, esqumeuse, tremblottante et de couleur bleuastre, les dents grinceant et craquetant ne pouvant prononcer que quelque parole injurieuse, son large col court, et sa gorge grosse, enflée et bouffie, couverte de la veine jugulaire remplie et gonflée par l'abondance du sang échaufé qui monte sur les tempes, remply de gros boutons rouge brun; ses cheveux, ses sourcilz et sa barbe par gros floccons de rude poil de couleur roux brun, d'autant que ceux

quy ont les cheveux roux et le visage rouge sont fort sujets à se colérer parce qu'ilz ont le sang subtil et agité.

Le second n'estoit pas laid de visage, ny de proportion, mais sa contenance, sa marche et son entretien estoient extravagantes et brutalles : sa colère estoit raide, car il ne cherchoit qu'à tuer; ses veines devenoient d'une grosseur extraordinaire, remplie d'un sang si chaud et bouillant quy se conservoit plusieurs jours en cest estat. Et pour faire passer sa colère il se fesoit ouvrir la veine du bras, de laquelle le sang sortoit avec tant de violence qu'il rejalissoit de continüe deux thoises loing du lieu où il estoit, jusqu'à tant qu'il tomboit de foiblesse.

Il y en a quy sont froids en apparence, quy auront des visages de vierge, quy sur la fin jettent le feu des dragons.

Il s'en trouvent d'autres qui sont muets et malicieux: ceux-cy quelquefois perdent la parole, entrant en colère, ils deviennent pâles, quelquefois rouges, se renfrongnent, se mordent le poulce, ou les lèvres sans dire mot, conservant leur colère jusqu'à tant qu'ilz se sont vengés.

D'autres sont bouillants et prompts.

D'autres sont criards et tempétueux.

Les autres se contentent de crier et dire des injures.

Les autres y employent les mains en riant sans parler.

Les autres le bois et le fer.

D'autres voudroient avoir le foudre pour se vanger en un moment.

Il vous plaira, messieurs, parler sur la diversité des airs de visages et d'actions selon les susdites espèces de colère. On reconnoît trois principalles espèces de colère : la première s'appelle la région de la bile aigüe; la seconde la bile amère; et la troisiesme de la fureur. Pour la 1re, sont de petites chaleurs de foye qui donnent à tout moment des petits sujets de colère; ceux cy sont pâles, mélancoliques, malades. — La 2e est une colère envieillie, malicieuse, quy ne font que ronger leurs cœurs et envier la félicité d'autruy, avec un visage hâve et défiguré, un œil de hibou, une contenance morne, une allure tardive, une parole ricteuse, et le plus souvent un silence enragé. C'est celuy là quy a un vautour qui luy dévore les entrailles. — La 3e région de la colère, c'est la fureur ; lesquelz deviennent rouges comme la creste des coqs, et puis pasles comme des morts quy ont les yeux sanglants comme des grenouilles, estincelans comme celuy d'une gorgone, roulant comme ceux de Caïn, qui rugissent comme des lions, qui escument comme des sangliers, quy siflent comme des aspics: ils fument comme le mont Gibel; ils jettent leurs entrailles toutes ardantes, et jamais ne se rassasient que des outrages et du sang des hommes.

CONFÉRENCE DU 1er AOUT 1676
DE LA MANIÈRE DE REPRÉSENTER LES DIVINITÉS
SELON LEUR TEMPÉRAMENT

Nous ne devons pas douter, Messieurs, que le corps de l'homme procède des quatre éléments, chaud, froid, sec et humide. Quelques-uns auront ses quatre qualitez égallement unies ; c'est ce qu'on appelle bon tempérament ; au contraire où il y a de l'inégalité, il y a du désordre, car les uns seront prompts et violents, ils auront du lion, d'autres du cheval, d'autres tiendront du chien, et tous bien qu'ils ayent les mesmes muscles, cependant toutes les chairs seront différentes. C'est ce qui rend le dessein et les contours différents en rondeur, force, noblesse et débilité ; et c'est, Messieurs, sur cette partie de nos estudes que je désire vous entretenir.

De Jupiter. Sy nous prenons Jupiter pour l'air tempéré d'une chaleur propre pour la génération qui unifie toutes choses (comme le tiennent plusieurs auteurs), il doit estre d'une grande proportion, le visage frais, doux et bénin, toute sa chair douce et délicate, et de grands contours ; ainsy se voit une grosse teste antique de Jupiter dans le palais Justinian à Rome ; cette teste est d'une chair très noble, douce et délicate, mais sévère par la force du dessein ; il a beaucoup de cheveux friséz, de mesme est la barbe, ainsy que Homère l'a représenté ; au contraire, si nous voulons prendre Jupiter pour l'élément du feu, qui tient la partie supérieure de l'air, qui de sa nature est chaud et sec, il doit estre d'une grande et forte proportion, et d'une manière plus ressentie que le premier ; ses muscles plus forts et plus marquez, l'air de son visage plus fier et sévère, son attitude grande et noble ; or d'autant que le feu seigneurie l'élément de l'air, nous en dirons un mot.

De Junon. D'autant que le feu tempère l'élément de l'air en se meslant souvent ensemble, et qu'après le ciel l'air est le plus grand élément des deux autres, c'est le sujet pourquoy on le tient pour la déesse Junon ; elle doit estre représentée d'une grande et noble proportion, l'air de son visage sera grand par ses longs contours et grande proportion, son regard fier, sa chair fraiche, douce et délicate, son attitude grande et grave, et ses vestements grands et amples.

De Neptune. Comme Neptune représente l'eau ou pour mieux dire l'esprit qui conserve la nature des eaux, la forme de sa chair pouvoit avoir part avec celles des fleuves ; mais d'autant que la mer est d'une autre nature, plus puissante et plus terrible que les lacs et les fleuves, et qu'elle représente quelquefois la bonnace, d'autrefois la mer agitée, nous

pouvons dire que Neptune doit estre beaucoup plus fort, plus fier et plus grand. Ses muscles ressentis par une belle union douce, coulante, et remplis d'une chair fraiche et bien tempérée, son action mouvante et son visage rude et fier, ses cheveux ondez, grands et blonds, sa barbe et ses sourcils de mesme, sa grande drapperie sera ondoyante.

D'Amphitrite. Ainsi que l'élément de l'air est tenu pour Junon femme de Jupiter, de mesme l'eau de la mer est ditte Amphitrite femme de Neptune. Elle doit estre d'une belle et élégante proportion, sa chair doit estre fraiche, délicate, claire et transparante, son visage agréable, et tout le reste de son corps de mesme; ce qui rend la chair transparente et douillette provient premièrement des os délicats et d'une bonne espaisseur de chair froide et humide, grasse et débile. Cette sorte de chair est agréable et plaisante à toutes sortes de personnes quand elle ne sort point de la belle proportion, mais il faut bien prendre garde en quelle figure on l'adapte; ses drapperies seront amples, délicattes et ondées, d'autant que l'eau d'elle mesme est belle, délicatte et mouvante; on l'appelle bleüe, verte, poissonneuse et immense, telles teintes peuvent servir aux drapperies.

De Pluton. On représente Pluton pour le Dieu des enfers et des richesses, d'autant qu'elles naissent de la terre par la bénignité de Jupiter et de Junon, son frère et sa sœur. Ce Dieu Pluton icy doit estre d'une basse et forte proportion, l'air de son visage sera mélancolique, racourcy, enfumé et déplaisant; ses os seront gros et humides, sa chair sera aussy grosse, grasse, pesante et humide, c'est ce qui lui rendra les muscles charnus et tombans en bas, les gros os humides se connaissent par les mouvements des jointures, c'est eux qui dissipent la vertu du cerveau, rend l'homme inhabile, c'est la cause pourquoy le Dieu Pluton régit la partie la plus basse.

De Proserpine. Proserpine, femme de Pluton, fille de Jupiter et de Cérès, c'est-à-dire de chaleur et de terre. Il faudra donc la faire terrestre, par une proportion un peu matérielle, sa chair de couleur terreuse, le visage abatu, ses cheveux bruns et ses drapperies vertes.

D'Apollon. On représente Apollon pour le soleil, qui tempère l'air, resjouit les humains, donne la douceur aux fruicts, vertus et forces aux plantes. C'est à luy aussy que les anciens ont adopté les plus nobles vertus; c'est pourquoy ils l'ont nommé père d'un grand nombre d'enfents, et c'est ce qui me fait dire que sa proportion doit estre grande et belle, son attitude grave et noble, il doit estre sans barbe; cependant il paroistra estre aagé de trente ans ou environ, ainsy comme l'ont fait presque tous les sculpteurs anciens, nommément celuy de Belveder à Rome, dont nous en avons icy des plastres et des bronzes, aussy doit-il estre d'une

taille forte et agile, puisqu'il fait une course violente et continuelle. Sa chair ne doit pas estre grosse, molle et humide, d'autant que la molesse de la chair humide ne sçauroit résister à une sy pénible charge, mais il doit estre d'une chair remplie de chaleur tempérée qui la rendra belle et agréable. J'ay voulu escrire cecy pour nos élèves, d'autant que pour rechercher la beauté par la molesse de la chair, le plus souvent ils perdent la nature du sujet; les anciens sculpteurs estoient extrêmement exacts dans la variété du tempérament des chairs, pour exprimer la nature de leurs divinitez. C'est aussy ce que Raphaël d'Urbin a très bien observé dans ses excellentes peintures du palais de Quizi à Rome. Et en effet, c'est une estude nécessaire que nous pouvons aprendre en lisant les poètes aux heures de récréations.

De Mars. On représente Mars pour meurtrier des humains qui destruit les champs et les villes, désole la campagne et ruine tout; aussy a-t-il esté nourry dans le pays du Noort où les hommes sont grands et robustes, barbares, forts, cruels, brutaux, impatiens, fiers et rudes en leurs paroles. C'est pourquoy cestui cy ayant sucé ce lait s'est formé en toutes ses mauvaises qualitez, nous le pouvons faire de grande et forte proportion, la teste petite, les cheveux frisez de couleur roux brun, son visage rouge et bouffy de colère, son front bas et refrongné, ses sourcils groz et abbaissez, son nez court et camus, sa bouche grande et son menton gros et écaché, son col et sa gorge grosse, ses épaules larges et quarrées, son estomach large et musculeux, et le reste à proportion; il est prompt et hardy en ses entreprises; c'est pourquoy on le tient pour fils de Jupiter et de Junon, et par conséquent il doit estre d'un tempérament chaud et sec; c'est d'où provient sa grande force, car ses os estant durs et secs, les tendons et les chairs à proportion, tout cecy compose un homme bien fait de grande forte manière, d'autant que les tendons qui s'atachent aux apophises des os à l'endroit des jointures seront distantes les uns des autres, et c'est ce qui rendra les contours plus grands par des touches quarrées aux endroits des mouvements, telles touches paraissent ordinairement aux hommes forts et robustes plus qu'aux gras et humides, à cause que les testes des os sont larges et les apophises bien dégagées, les tendons bien atachez auxdites apophises, et les chairs des muscles fermes, d'autant qu'elles ne seront point embarassées d'humiditez grasses et acqueuses comme aux hommes mols et humides; estant ainsy, les contours de l'homme seront grands et forts.

De Bacus. On tient que Bacus fut fils de Jupiter et de Semélé, fille de Cadmé, nous pouvons dire que les divinitez qui naissent de mère mortelle doivent avoir part à leur naissance, car l'inbécillité est représentée par l'ambitieuse et malheureuse demande que fit Semélé à Jupiter

d'abiter avec elle de la façon qu'il faisoit avec Junon ; c'est ce qui me fait dire que Bacus doit estre d'une belle proportion, mais non pas d'une chair délicatte comme doit estre Apollon ; les deux figures qui sont posées dans la première salle de cette Académie nous font foy de cette vérité ; d'autant que nous voyons en la figure d'Apollon une grâce divine par la noble gravité de son action, par sa belle proportion, et par sa chair délicate. Nous pouvons connoistre que Bacus est beaucoup plus terrestre, par l'air de son visage, ses grandes mâchoires, son col gros, et toutes ses chairs plus grossières et terrestres. On pourra dire que sa chair est bien douce et coulante, mais il faut prendre garde que c'est la grosse espoisseur de la peau qui rend cette union, car les hommes stupides et de peu d'esprit ont la peau dure et espoisse, dit Hippocrate ; c'est en quoy nos élèves doivent estudier ces variétez de chairs.

De Faune. Cestuy cy fut fils de Pic, roy des Latins ; d'autant qu'il n'estoit point conceu d'aucune divinité, les anciens l'ont fait grossier et terrestre, mais à cause qu'il a enseigné à son peuple à bien cultiver la terre, ils l'ont tenu pour Dieu des paysans ; c'est pourquoy ils lui ont donné l'air des plus grossiers, chargé d'une chair grasse et humide, à demi couché, pour faire connoistre que sa divinité ne provient que des choses terrestres : toutes ses particularitez doivent provocquer nos élèves de s'instruire par la lecture des poètes anciens et estudier les belles figures antiques et les bas-reliefs ; aussy nous voyons que ceux qui les ont beaucoup pratiquez ont fait moins de fautes que les autres.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I

Travaux faits par Honoré Anguier à la maladrerie du Val des Glands, près Eu.

(8 septembre 1638.)

Parties de menuizerie faicte par moy Honoré Hanguier en la ferme de la maladderie du Val de Gland, du mois de novembre mil six centz trente huict :

Premièrement pour le boisement de la maison du fermier, il contient dix huictz piedz de planche de chesne à dix huict deniers le pied, cy. . . . . XXVII solz.

Plus unze pieds de barre à dix deniers le pied, cy. . . IX »

Plus pour la façon.	X solz.
Plus pour la porte de la cave la carrière, contient trente et ung piedz de soliviaux à deux solz le pied, cy.	LXII »
Plus trente piedz de planche, cy.	XLV »
Plus vingt piedz de barre.	XVI »
Plus pour la façon, cy.	XLV »
Plus pour la porte du jardin, cy.	XXXVI »
Plus douze piedz de barre, cy.	X »
Plus pour la façon, cy.	XV »
Plus pour les portes des deux poulliers, cy.	XXXVI »
Plus douze piedz de barre, cy.	X »
Plus pour la façon, cy.	XXV »
Plus pour la porte de l'estable à porc.	XXIIII »
Plus six piedz de barre, cy.	V »
Plus pour la façon, cy.	XII »

De l'ordonnance de Nous, maire et eschevins, administrateurs de la léproserie de Saint Léonard du Val de Gland à messire Nicolas François, recepveur d'icelle, nous vous mandons paier à Honoré Anguier la somme de dix huict livres dix solz, suivant les parties cy dessus, laquelle somme sera allouée en la despense de vos comptes que rendrés par devant Nous, en rapportant la présente avecq quittance dudit Anguier. Fait ce VIIIe jour de septembre seize cens trente huict.

Suit le reçu daté et signé : Honoré Anguier.

(Archives municipales de la ville d'Eu.)

II

Donation par François et Michel Anguier à leurs sœurs de tous les droits qui pouvaient leur revenir dans la succession de leurs père et mère.

(23 février 1652.)

Par devant René David et Louis Daubanton, notaires du Roy au Chastelet de Paris, soubzignés, furent présens en leurs personnes François et Michel Anguier, frères, sculpteurs demeurans à Paris, au pallais des Thuilleries, parroisse Saint-Germain de l'Auxerrois, lesquelz ont volontairement recognu et confessé avoir ceddé, quitté, transporté et délaissé par ces présentes du tout dès maintenant et à tousjours par donnation pure, simple et irrévocable faicte entre vifs et en la meilleure forme que donnation peult avoir lieu, sans espérance de la pouvoir révoquer ny aller jamais au contraire, à Catherine et Geneviesve Anguier, leurs sœurs, demeurant en la ville d'Eu, absentes, les notaires soubzsignéz stipullans et acceptans pour elles,

leurs hoirs et ayans cause à l'advenir, tous et chacuns les prétentions, droictz successifs, mobilliers et immobilliers qui peuvent appartenir ausdits sieurs Anguier, donnateurs, ès-successions de deffunctz Honnoré Anguier, vivant m^e menuisier en la ville d'Eu, et Catherine Riollé, jadis sa femme, leur père et mère, à quelque somme que le tout se puisse monter et en quelques lieux et endroictz qu'ilz soient scituéz et assis en la censive, lesditz droictz successifs immobilliers des seigneurs ou dames dont se meuvent et envers eux chargéz de tels cens et droictz seigneuriaux que se peult debvoir, que lesdites parties n'ont peu quand à présent dire ne déclarer; pour desdites prétentions et droictz successifs, mobilliers et immobilliers jouir, ordonner, faire et disposer par lesdites Catherine et Geneviesve Anguier, leurs dits hoirs et ayans cause, en plaine propriété comme de chose à eux appartenant, au moyen des présentes, à commencer la jouissance de ce jourd'huy, cette donnation faicte à la charge desdits cens et droictz seigneuriaux qui se peuvent debvoir par lesditz droictz successifs d'acquitter par lesdites Catherine et Geneviesve Anguier lesdits Françoys et Michel Anguier leurs frères de touttes debtes qui peuvent estre deues par lesdites successions, rentes et autres choses, et ce pour la bonne amytié et affection que lesdits Françoys et Michel Anguier portent ausdites Catherine et Geneviesve Anguier et autres bonnes considérations à ce le mouvant, et que telle est leur volonté d'ainsy le faire, transportant tout droictz de propriété, dessaississans, etc., voullans que le porteur donnant pouvoir et pour faire insinuer ces présentes au greffe des insinuations dudit Chastelet de Paris, et partout ailleurs où il appartiendra, dans les quatre mois de l'ordonnance, lesdites parties ont fait et constitué leur procureur irrévocable le porteur des présentes, auquel ilz en donnent pouvoir et d'en requérir acte, promettans, obligeans, renonçans, etc. Faict et passé à Paris, en la maison desdits Anguier, l'an 1652, le 23e febvrier, et ont signé à la minutte des présentes demeurée audict Daubanton, notaire. Signé : *David* et *Daubanton;* et au dos dudit contract a esté mis l'insinuation.

(Archives nationales, Y. 189, f° 1.)

III

Donation d'une maison sise à Paris, par François Anguier, Michel Anguier et sa femme, à l'Hôtel-Dieu de Paris.

(24 décembre 1666.)

Par devant les nottaires gardenottes du Roy au Chastelet de Paris soubzignés, furent présens honnorables personnes François Anguier et

Michel Anguier, frères, sculpteur et peintre à Paris, et Margueritte Dubois, femme dudit Michel Anguier, qu'il a auctorizée et auctorize pour l'effect des présentes, demeurant rue Neufve Saint-Honnoré, parroisse Saint-Roch, lesquels vollontairement ont recongnu et confessé, sçavoir ledit sieur François Anguier, avoir donné, ceddé, quitté, transporté et délaissé par ces présentes dès maintenant et à tousjours, par donnation faicte entre vifs et irrévocable ou autrement en la meillieure forme que faire se peult, à l'hostel-Dieu de Paris, et ledit sieur Michel Anguier et sa femme avoir vendu, ceddé, quitté, transporté et délaissé par lesdites présentes, aussy dès maintenant et à tousjours, par donnation faicte entre vifs irrévocable ou autrement en la meillieure forme que faire se peult, et ledit sieur Michel Anguier et sa femme promettent et s'obligent tous conjointement et sollidairement l'un pour l'autre, chacun d'eux seul pour le tout, sans division ni discussion, et aux renonciations à ce requises garentir de tous troubles, dons, douaires, substitutions, hipotecques, évictions et autres empeschemens généralement quelzconques, à messire Alexandre de Sève, chevalier, seigneur de Chastignonville et autres lieux, conseiller du Roy en ses conseils et en son conseil royal, noble homme Sébastien Cramoisy, ancien eschevin de cette ville de Paris, Jean Lecomte, conseiller du Roy en ses conseils, Jean-Baptiste Forney, bourgeois, Jean-Marie Lhoste, Jean de Gaumond, advocat en Parlement, Fabien Perreau, sieur de la Charnoye, André Le Vieux, conseilier et aussy encien eschevin de cette dicte ville de Paris, et Louis Legendre, sieur d'Agincourt, à ce présens et acceptans, tant comme donnataires que comme acquéreur pour ledit hostel, une maison scize à Paris, rue Neufve des Boucheries Saint Honnoré, consistant en plusieurs caves, deux bouticques, l'une occuppée par François Laurent, serrurier, et l'autre par le nommé David, corroyeur, à costé de laquelle il y a une cuisine et soubzpente au-dessus, et de celle où demeure ledit David, corroyeur, du costé du sieur Tissadre, une escurie, cinq estages, à chascun desquelles y a quatre chambres de plain pied et un cabinet, grenier, court, puis en icelle, aisances et apartenances de ladite maison de fond en comble, ainsy qu'il se poursuit et comporte et extant de touttes parts sans aucune chose en réserver, tenant d'une part et d'ung bout en partye par derrière à la veufve Perreau, et l'autre partye dudit bout aux héritiers Simon Boucher, d'autre part audit sieur Tissaddre et d'autre bout par devant sur ladite rue Neufve des Boucheries Saint Honnoré, ausdits sieurs Anguiers appartenant chacun par moitié, au moyen de l'acquisition qu'ils en ont conjoinctement faict ensemble d'honnorable homme Estienne Doyart, serrurier ordinaire des bastiments du Roy, commissaire controlleur juré, mouleur de bois, bourgeois de Paris, et Françoise Mittier sa femme, par contract passé par devant Le

Normand et Daubenton, nottaires au Chastelet de Paris, le neufviesme d'octobre mil six cent soixante trois, ausquels Doyart et sadite femme ladite maison appartenoit en conséquence d'une acquisition mentionnée audict contract, estant seulle maison en la censive de Monseigneur l'archevesque de Paris, et chargé envers luy au fur d'un denier tournois de cens par chacune toise, pour touttes et sans autres charges, redebvances, debtes et hypotecques quelzconques, franches et quittes des arrérages dudit cens de passé jusques à ce jour; comme encores donne ledit sieur François Anguier par donnation pure, simple, irrévocable comme dessus, audit hostel Dieu, les acceptant aussy par lesdits sieurs gouverneurs, la somme de mil livres tournois, laquelle ledit sieur François Anguière donnateur a présentement baillé, payé, compté, nombré, et deslivré ès mains de Me Vincent Martin, recepveur général dudit hostel Dieu, à ce présent, qui a icelle somme prisé et receue de l'ordonnance des dits sieurs gouverneurs en louis d'argent et monnoye de tout bon et ayans cours, en la présence des notaires soubzsignés, dont lesdits sieurs gouverneurs et sieur recepveur se contentent, pour d'icelle somme de mil livres tournois, ensemble de la susdite maison jouir, faire et disposer par lesdits sieurs gouverneurs audit nom comme de chose audit hostel-Dieu appartenans, à commencer ladite jouissance d'icelle maison du premier janvier prochain venant; cette présente donnation, vente, cession, transport et délaissement faits à la charge dudit cens seullement et aux conditions suivantes, sçavoir à l'esgard de ladite donnation que ledit sieur François Anguière a faict pour la charité et affection particullière qu'il a envers les pauvres dudit hostel-Dieu, parce que ainsy est sa vollonté et faire ce peult, et outre à la réserve qu'il est de quinze cens livres tournois de pension annuelle, sa vie durant seullement, par forme d'usufruict, tant de la moitié à luy appartenant en la susdite maison que de ladite somme de mil livres tournois, qui est sur le pied du denier douze, attendu l'estimation qui a esté faicte entre les partyes de ladite maison sur le pied de trente quatre mil livres tournois, et à l'esgard de ladite vente a esté faict par lesdits sieur Michel Anguière et sa femme de l'autre moitié de ladite maison sur le mesme pied, le prix de laquelle monte par ce moyen à la somme de dix-sept mille livres tournois faisant moitié des dites trente quatre mil livres tournois, et outre de deux cens livres pour les espingles de ladite Dubois, lesquelles deux cens livres tournois ont esté présentement bailléez et payéz par ledit sieur Martin, receveur, dont elle et son mary, en quittant lesdits sieurs gouverneurs pour lesdits dix-sept mil livres tournois, lesdits sieurs gouverneurs ont promis et se sont obligéz audit nom faire bailler et payer par ledit sieur receveur général audit lieu, auxdits sieurs Michel Anguier et sa femme en leur demeure à Paris, ou au porteur. . . . . .

Faict et passé au bureau dudit hostel-Dieu, l'an 1666, le 24e jour de décembre après midy, et ont signé la minutte des présentes, etc. .

(Archives nationales, Y. 210, *in fine.*)

IV

Acte d'inhumation de François Anguier.

(9 août 1669.)

Du 9e aoust 1669, François Anguier, sculpteur ordinaire du Roy, âgé d'environ cinquante-six ans, décédé hier en sa maison, près la porte Saint Honoré, a esté ledit jour inhumé dans l'église, devant le crucifix, et présens au convoy Michel Anguier, sculpteur ordinaire du Roy, Jacques Paris, me sculpteur à Paris.

M. Anguier. Jacques Paris.

Anciennes archives paroissiales de S. Roch. — Publ. : *Actes d'état civil d'artistes français,* par H. Herluison (Paris et Orléans, 1873, in-8°), p. 7.

V

Contrat de mariage de Guillaume Anguier avec Catherine Goulliard, fille majeure.

(30 mai 1676.)

Par devant nous, Gervais Manchon et Jacques Faudoire, conseillers du Roy, notaires gardenottes de Sa Majesté au Chastelet de Paris, soubzsignez, furent présens en leurs personnes Guillaume Anguier, peintre ordinaire du Roy, demourant en la maison royalle des Gobelins, faubourg Saint Marcel, pour luy et en son nom, d'une part, et damoiselle Catherine Goulliard, majeure, usante et jouissante de ses droits, demeurant à Paris, en la maison et service de madame la duchesse de Vivonne, rue Sainte Avoye, paroisse Saint Nicolas des Champs, fille de deffunts me Jean Goulliard, seigneur en partye de Bondy, et damoiselle Marie Blondel, sa femme, ses père et mère, aussy pour elle et en son nom, d'autre part, lesquelles partyes en la présence et par l'advis de leurs parens et amis cy après nommez, sçavoir de la part dudit futur espoux, de Michel Anguier, sculpteur ordinaire du Roy, recteur de l'Académie royalle de peinture et sculpture, frère, et damoiselle Marguerite Dubois, sa femme, me Louis Gromain, sieur de Romeny, bourgeois de Paris, damoiselle Marguerite Janvier, sa femme, me Louis Gabriel Gromain de

Romeny, aussy bourgeois de Paris, m^e François Quarré, procureur en la Cour de Parlement, Anthoine Barrois, peintre ordinaire du Roy, amis d'iceluy futur espoux, et de la part de ladite damoiselle future espouze, de m^r Louis Goulliard, prebstre, curé de Saint Pathus, diocèze de Meaux, frère, damoiselle Magdelaine Goulliard, fille, sœur de haulte et puissante dame Anthoinette comtesse de Mesmes, espouze de très hault et puissant seigneur messire Louis Victor de Rochechouart, duc de Vivonne et de Mortemart, pair et mareschal de France, prince de Tonnay-Charente, général des gallères, gouverneur de Brie et Champagne, et vice-roy de Cicille, haulte et puissante dame dame Gabrielle de Rochechouart, espouze de hault et puissant seigneur messire Claude Léonor de Damas, marquis de Thianges, comte palatin de Dion et de Chalancey, de haulte et puissante dame Françoise de Rochechouart, espouze séparée de biens et d'habitation de hault et puissant seigneur messire Henry de Pardaillan de Gondrin, chevalier, marquis de Montespan et autres lieux, de haulte et puissante dame Diane Gabrielle de Damas, espouze de hault et puissant seigneur messire... Maulmy, duc de Nevers, dame Marie comtesse de Rode, espouze de monsieur le duc de Vitry, haulte et puissante dame dame Magdeleine de Créquy, espouze de monsieur le duc de la Trémoille, damoiselle Anne-Louise de Rochechouart de Vivonne, fille dudit seigneur duc de Vivonne, hault et puissant seigneur m^re Jean Jacques de Mesmes, chevalier, comte d'Avaux et autres lieux, conseiller du Roy en ses conseils, président en sa cour de Parlement, commandeur et grand prévost des ordres de Sa Majesté, et de dame..... de la Lusinière de Mernière, son espouze, dame Elisabeth Roville, espouze de messire Lambert d'Herbigny, chevalier, marquis de la Rivière Thibouville, seigneur d'Herbigny, conseiller du Roy, maistre des requestes ordinaire de son hostel et intendant général de la marine, Claude de Corbin, escuyer, sieur de Sainville, damoiselle Anne Bousselin, damoiselle de ladite dame de Vivonne, tous amies et amis de ladite damoiselle future espouze, ont vollontairement recongneu et confessé avoir fait entre elle les accords et conventions de mariage qui ensuivent; c'est asçavoir lesdits sieur Anguier et damoiselle Catherine Goulliard s'estre promis prendre l'un l'autre par nom et loy de mariage, et iceluy faire et solempniser en face de nostre mère Sainte Eglise le plus tost que faire se poura, et qu'il sera advisé et deslibéré entre eux et leurs dits parents et amis, sy Dieu et nostre mère Sainte Eglise y consentent et accordent, pour estre lesdits futurs espoux unis et communs en tous biens meubles et conquests immeubles, suivant la coustume de Paris selon laquelle leur future communauté sera réglée, nonobstant qu'ils demeurent et fassent des acquisitions en pays et coustumes contraires

ausquelles est desrogé; ne seront néanmoins tenus des debtes l'un de l'autre faittes et créées avant la cellébration dudit mariage, ains, si aucunes y a, seront payées et acquitez par celuy qui les aura faites et sur son bien, sans que ceux de l'autre en soient tenus; en faveur duquel mariage ladite damoiselle future espouze promet apporter avec ledit futur espoux, la veille de leurs espousailles, la somme de douze mil livres, sçavoir six mil cinq cens livres en argent monnoyé et non monnoyé, quinze cens livres en meubles et hardes, trois mil livres deubs par madite dame duchesse de Vivonne et contenus en son billet faict au proffit de ladite future espouze le 22 du présent moys 1676, et les mil livres restant à quoy montent les biens immeubles appartenant en propre à icelle dite future espouze et provenant des successions de ses deffuncts père et mère : desquels six mil cinq cens livres en argent monnoyé et non monnoyé, desdits quinze cens livres en meubles et hardes, et desdits trois mil livres deubs par madite dame duchesse de Vivonne par sondit billet, en entrera le tiers en communauté, et les deux autres tiers et lesdits mil livres de biens immeubles demeureront propres à icelle damoiselle future espouze et aux siens, de son costé et ligne, ensemble ce qui luy escherra par succession, donnation ou autrement. Ledit sieur futur espoux a doué et doue ladite future espouze de la somme de quatre mil livres de douaire préfix et sans retour, une fois payée, à l'avoir et prendre par elle, sy tost qu'il aura lieu, sur tous les biens dudit futur espoux, sans qu'elle soit tenue d'en faire aucune demande en justice. Le survivant desdits futurs espoux aura et prendra par préciput des biens meubles de ladite communauté tels qu'il voudra choisir suivant la prisée de l'inventaire qui en sera faite, sans crue réciproquement jusques à la somme de quinze cens livres ou icelle somme de deniers comptans, au choix dudit survivant, s'il est vendu ou allienné aucuns héritages ou rentes appartenant en propre à l'un ou à l'autre desdits futurs espoux, remploy sera fait des deniers en provenans en acquisitions d'autres ou rentes pour sortir pareille nature de propre à celuy ou celle à qui ils auront appartenu. Sy au jour de la dissolution de ladite communauté, ledit remploy ne se trouvoit, ce qui s'en deffaudra sera repris sur les biens d'icelle communauté, et si elle ne suffit à l'esgard de ladite damoiselle future espouze, sur les propres et autres biens dudit sieur futur espoux; sera permis à icelle dite damoiselle future espouze et aux enffans qui naisteront dudit mariage, d'accepter ou renoncer à ladite communauté, et y renonceant reprendront franchement et quittement tout ce qu'elle aura apporté audit mariage et ce que pendant iceluy mariage luy sera advenu et escheu par succession, donnation ou autrement, mesme icelle future espouze, ses douaire et préciput tels que dessus, le tout sans

estre par ladite damoiselle future espouze et sesdits enfans tenus d'aucunes debtes de ladite communauté, encore qu'elle y eust parlé, s'y fust obligée ou y eust esté condamnée, dont de tout icelle dite damoiselle future espouze et sesdits enfans seront acquitéz et indempnisézpar ledit futur espoux ou ses héritiers et sur leurs biens, pour raison de quoy ils auront hipotecques sur tous leurs dits biens du jour du présent contract de mariage. En faveur duquel et pour la bonne amitié que ladite damoiselle future espouze porte audit sieur futur espoux, elle luy fait par ces présentes donnation entre vifs, pure, simple et irrévocable, ce acceptant par iceluy sieur futur espoux, de la somme de cinq mil livres tournois à prendre en ladite somme de douze mil livres apportée, pour en jouir, faire et disposer par luy, ses hoirs et ayans causes, comme de chose luy appartenant ; et quant à tout ce qui poura appartenir à ladite damoiselle future espouze au jour de son décèds, soit d'acquests et conquests, et tout ce qui luy poura escheoir par succession, donnation ou autrement, ladite damoiselle future espouze s'en est réservée la disposition, et néanmoins ledit sieur futur espoux en aura l'usufruit sa vie durant seullement, duquel elle luy fait aussy don, à la réserve touttesfois de la somme de deux mil livres, sçavoir lesdits mil livres de biens immeubles cy dessus, et mil livres en argent dont icelle dite damoiselle future espouze poura disposer et estre deslivrée à qui elle les aura donnéz et léguéz, aussitost son trespas arrivé, le tout pourveu qu'au jour du trespas il n'y ait aucuns enfans vivans dudit futur mariage. . . . . Fait et passé à Paris, en l'hostel de ladite dame duchesse de Vivonne, l'an 1676, le trente et pénultiesme jour de may, après midy, et ont signé la minutte, etc...

(Archives nationales, Y. 232, f. 50.)

VI

Quittance de rentes sur l'Hôtel de ville de Paris, par Michel Anguier.

(12 juillet 1677.)

Michel Anguier, sculteur ordinaire du Roy, recteur de son Académie royalle de sculture et peinture, confesse avoir eu et reçeu de Me la somme de trois cens livres pour le second quartier de la courante année 1677, à cause de 1,200 livres de rentes à luy constituéz par Messieurs les prévôt des marchands et eschevins de ceste ville de Paris le 22e juin 1675 sur les aydes et gabelles, dont quittance. Fait et passé à Paris, l'an 1677, le 12e juillet; et a signé M. Anguier.

(Bibliothèque nationale, manuscrits, Cabinet des titres, vol. LXIX, n° 17.)

VII

Contrat de mariage de Dominique Cucci, ébéniste du Roi, avec Catherine Anguier, fille du peintre Guillaume Anguier et de Catherine Goulliard.

(26 février 1678.)

Par devant Adrien Aumont et Edme Torinon, conseillers du Roy, notaires gardenottes de Sa Majesté au Chastelet de Paris, soubzsignés, furent présens sieur Dominique de Cussit, esbéniste et fondeur ordinaire du Roy, demeurant à Paris, faubourg Saint-Marcel, à l'hostel des Gobelins, parroisse Sainte-Hipolite, d'une part, et sieur Guillaume Anguier, peintre ordinaire du Roy, et damoiselle Catherine Gouliart, sa femme, de luy auctorizée, demourans audit hostel des Gobelins, en leurs noms et comme stipullans pour damoiselle Catherine Anguier, fille dudit sieur Anguier et de deffunte damoiselle Claude Geny, jadis sa femme en premières nopces, ladite fille à ce présent et de son consentement, d'autre part; lesquelles partyes en la présence, par l'advis de leurs parens et amis cy après nomméz, asçavoir de Charles Le Brun, escuier, premier peintre du Roy, ami des partyes, Paul Goujon [1]..... du Roy, beau-père du sieur de Cussy, messire..... Perrault, conseilier du Roy, trésorier général des bastimens de Sa Majesté, amy dudit sieur de Cussy, Michel Anguier....., oncle de ladite Catherine Anguier, ladite Catherine Goullard, sa belle-mère, femme dudit sieur Anguier, damoiselle Catherine Anguier, sieur Dominique Geny, maistre espinglier, cousin germain, subrogé-tuteur de ladite fille, et Paul Caffier [2], sculpteur ordinaire des bastimens du Roy, amy, ont recongneu et confessé avoir fait les traité de mariage, dons, douaire et autres conventions qui ensuivent, c'est asçavoir que ledit sieur de Cussy a promis prendre ladite damoiselle Anguier, que ledit sieur Anguier, son père, promet luy donner par nom et loy de mariage qu'ils feront solempniser en face de nostre mère sainte Église au plus tost, pour estre comme en effet seront les futurs époux unis et communs de tous biens meubles et conquests immeubles, suivant et au désir de la coustume de Paris, encore qu'ils fassent leur demeure ou acquisitions en autres coustumes ou pays contraire ausquelles est dérogé par ces présentes; ne seront néanmoins tenus de debtes et hypothecques l'un de l'autre, qui ont esté ou pouroient estre faits avant la cellébration dudit mariage, mais seront payèz, s'il y

[1] Les mots remplacés par des points sont restés en blanc dans l'original.
[2] De la famille des Caffieri si complètement étudiée par M. J. Guiffrey.

en a, par celuy qui les aura faites et sur son bien particulier; en faveur duquel mariage lesdits sieur Guillaume Anguier et damoiselle sa femme ont sollidairement promis et se sont obligés de baillier et payer ausdits futurs espoux, la veille de leurs espousailles, la somme de cinq mil livres en deniers comptans, sçavoir deux mil cinq cens livres pour le droit successif, tant mobilliers qu'immobilliers, fruits et revenus de celuy qui peult appartenir à ladite damoiselle future espouze par le décèds de ladite deffunte damoiselle Geny, sa mère, quinze cens livres pour le legs à elle fait par feu François Anguier, son oncle, sculpteur ordinaire du Roy, et mil livres en advancement d'hoirie de la succession future dudit sieur son père; et outre promet ledit sieur Michel Anguier, oncle de ladite damoiselle future espouze, donner ausdits futurs espoux la veille de leurs espousailles la somme de mil livres en deniers comptans, pour l'amytié qu'il porte à ladite damoiselle, sa niepce, faisant avec les dites cinq mil livres la somme de six mil livres, de laquelle le tiers entrera en ladite communauté et les deux autres tiers demeureront propres à ladite damoiselle future espouze et aux siens de son costé et ligne, avec ce qui luy adviendra et eschera par succession, donnation ou autrement, auquel propre le père de ladite damoiselle future espouze succeddera à l'exclusion de ses héritiers collatéreaux; ledit sieur futur espoux a doué ladite damoiselle future espouze de la somme de trois mil livres de douaire préfix une fois payé, dont elle jouira suivant ladite coustume de Paris, à l'avoir et prendre sur tous les biens présens et advenir dudit futur espoux; le survivant desdits futurs espoux prendra par préciput des biens meubles de ladite communauté tels qu'il voudra choisir pour la prisée de l'inventaire, sans crue jusques à la somme de mil livres ou ladite somme de deniers au choix dudit survivant; arrivant dissolution de ladite communauté, il sera promis à ladite damoiselle future espouze et aux enfans qui naisteront dudit mariage d'accepter ladite communauté ou d'y renoncer, et en cas de renonciation ils reprendront ce que ladite future espouze aura porté en] mariage et ce qui luy sera advenu et escheu par succession, donnation ou autrement, mesme sy c'est elle, ses douaire et préciput tel que dessus, le tout franchement et quittement de toutes debtes et hypotecques de ladite communauté, encore que ladite future espouze y fust obligée ou condamnée, dont ils seront acquittéz ou indempniséz par les héritiers sur les biens dudit futur espoux; pour raison de quoy et de touttes les autres causes et conditions du présent contract elle aura hipothèque de ce jourd'huy; s'il est vendu héritages ou rentes propres à l'un ou à l'autre desdits futurs espoux, les deniers qui en proviendront seront remployéz et autres héritages et rentes pour tenir mesme nature en propre à celui du costé duquel lesdits héritages ou rentes vendus, rachetéz ou aliennéz auront

proceddé, et sy au jour de la dissolution dudit mariage lesdits remplois ne se trouvoient faits, lesdits deniers seront repris sur les espèces de ladite communauté, et s'ils ne sufizent à l'esgard de ladite future espouze, seullement sur les propres et autres biens dudit futur espoux; ledit futur espoux, pour l'amytié qu'il porte à ladite future espouze, a donné par donnation entre-vifs et irrévocable à icelle future espouze, ce acceptant par elle de l'auctorité dudit sieur son père, une mesme part et portion que un de ses enfans poura avoir de sa succession, pour en jouir et disposer par elle en plaine proprietté, et néanmoins, s'il n'y a point d'enfans vivans dudit mariage, lors de la dissolution d'iceluy, ladite future espouze n'aura que l'usufruit et jouissance, sa vie durant, seullement de ladite part et portion dont le fonds sera reversible au proffit des héritiers dudit futur espouz, audit cas qu'il n'y ait point d'enfans, des biens dudit futur espoux il en entrera en ladite communauté la somme de deux mil livres, et quant au surplus il demeurera propre audit futur espoux et aux siens de son costé et ligne, avec tout ce qui luy adviendra par succession ou donnation. . . . . .

. . . . . Fait et passé à Paris, en la demeure dudit sieur de Cussit, audit hostel des Gobelins, l'an mil six cens soixante dix-huit, le vingt-sixiesme febvrier après midy, et ont signé, etc.....

(Archives nationales, Y, 234, f° 221 v°.)

VIII

Quittance de rentes sur l'Hôtel de ville de Paris, par Michel Anguier.

(10 janvier 1680.)

J'ay soubzsigné, Michel Anguier, sculpteur ordinaire du Roy demeurant rue Saint Honoré, paroisse St Roch, confessé avoir receu de noble homme M^e..... la somme de trois cent livres pour le premier quartier de la présente année mil six cent quatre vingt, à cause de douze cens livres de rente constituée l'an mil six cent soixante et quinze, le vingt deuxiesme jour de juin, sur les aides et gabelles, dont quitance. Fait à Paris, le dixiesme jour de janvier mil six cent quatre vingt.

M. Anguier.

(Collection de l'auteur. — Publ. : *Messager eudois*, n° du 11 mai 1884.)

IX

Billet de faire part conviant à l'enterrement de Michel Anguier.

(12 juillet 1686.)

Vous êtes prié d'assister au convoy, service et enterrement de monsieur Anguier, sculpteur ordinaire du Roy, recteur de l'Académie royale de peinture et sculpture, décédé en sa maison, rue neuve St Honoré ; qui se fera vendredi, 12e jour de juillet 1686, à dix heures du matin, en l'église St Roch, sa paroisse, où il sera inhumé. Les Dames s'y trouveront s'il leur plaist.

Décédé le 11 juillet, âgé de 74 ans.

Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, à Paris. — Publ. : *État civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale*, par O. Fidière (Paris, 1883, in-8, p. 42) ; et *Messager eudois*, n° du 23 décembre 1883.

X

Acte d'inhumation de Michel Anguier.

(12 juillet 1686.)

Du 12 juillet 1686, Michel-André Anguières, âgé de 74 ans, bourgeois de Paris, sculpteur ordinaire du Roy en son Académie royalle de peinture et sculpture, décédé hier rue et porte Saint-Honoré, a esté inhumé en ceste église ; présent François Anguières, son fils, Guillaume Anguières, son frère, peintre ordinaire du Roy, demeurant aux Gobelins.

Anciennes archives paroissiales de St Roch. — Publ. : *Actes d'état civil d'artistes français*, par H. Herluison (Paris et Orléans, 1873, in-8°), p. 8.

XI

Sentence du Châtelet de Paris prononcée après le décès de Michel Anguier.

(17 juillet 1686.)

L'an mil six cens quatre vingt six, le dix septiesme jour de juillet, par devant nous, Jean Le Camus, chevalier, conseiller du Roy en ses conseils, maistre des requestes ordinaire de son hostel et lieutenant général de police de la ville, prévosté et vicomté de Paris, est comparue Elizabeth

Dubois, veuve de deffunt Jacques Remy, brodeur et vallet de chambre ordinaire du Roy, laquelle nous a dit que par nostre sentence rendue par délibération du conseil et du consentement de ladite veuve, le vingt sept mars 1670, nous aurions ordonné qu'à l'advenir, pour la seureté de sa personne et de ses affaires, elle ne pouvoit estre obligée de passer aucun acte valable que par devant Me Jean de Saint-Jean, notaire, ou Me Buon, aussy notaire, et leurs compagnons, et ce en la présence de Michel Anguier, peintre et sculpteur ordinaire du Roy, son neveu, qui signeroit lesditz contratz et actes avec lesdits de Saint-Jean et Buon et leurs compagnons notaires; et d'autant que ledit Anguier estoit déceddé depuis quelques jours, que mesme ledit Buon a vendu son office et pratique à Me Le Semelier, ce qui fait qu'au désir de ladite sentence ladite veuve ne pouvoit passer aucuns contratz et actes, elle nous suplioit qu'il nous pleust nommer le sieur Amable de Cressé, bourgeois de Paris, son neveu, au lieu et place dudit Anguier, pour signer à l'advenir lesdits contrats et actes qui seront passéz par ladite veuve par devant ledit de Saint-Jean ou ledit Le Semelier au lieu et place dudit Buon dont il a acquis la pratique, qu'il nous plairoit aussy de nommer, et au surplus que ladite sentence seroit exécutée selon sa forme et teneur, et a déclaré ne savoir escrire ny signer, de ce interpellée suivant l'ordonnance; surquoy nous avons à ladite Elizabeth Dubois donné lettres de ses comparutions, dire et réquisition, et de son consentement ordonnons qu'à l'advenir tous les contrats, obligations et autres actes qui pouroient se trouver faitz par ladite Dubois et passéz par devant autres notaires que ledit de Saint-Jean ou ledit Le Semelier, au lieu et place dudit Buon et leurs compagnons, en la présence dudit Amable de Cressé, seront et demeureront nuls et de nul effet, et au surplus la sentence dudit jour 27 mars 1670 exécuttée, et afin que ces présentes soient notoires, elles seront signiffiées à la communauté des notaires de cette Cour et à tous autres qu'il appartiendra.

Le Camus.

(Archives nationales, Y. 4006.)

XII

Sentence du Châtelet de Paris prononcée après le décès d'Élizabeth Dubois, veuve de Jacques Remy, dont étaient héritiers les enfants mineurs de feu Michel Anguier.

(17 mai 1689.)

L'an mil six cens quatre vingtz neuf, le dix septiesme jour de may, par devant nous, Jean Le Camus, sont comparus les parens et amys de dame

Suzanne Anguier, encores mineure, espouze de Pierre de Rosset, escuyer, conseiller et secrétaire du Roy, maison, couronne de France et de ses finances, sçavoir Mre Charles Benjamin de Rosset, docteur de la maison de Navarre et chanoine de l'esglise de Saint Nicolas du Louvre, beau-frère, Me Anthoine de Rosset, conseiller du Roy au Chastelet de Paris, aussi beau-frère, Me Amable de Cressé, bourgeois de Paris, oncle maternel, Me Pierre Dubois, bourgeois de Paris, aussy oncle maternel, Barthélemy Segonzac, escuyer, conseiller, secrétaire du Roy, Nicolas de Lamet, aussi escuyer, conseiller secrétaire du Roy, et Me Pierre Morel, conseiller audit Chastelet, amys de ladite dame mineure, tous par Me Nicolas Sauvage, procureur au Chastelet de Paris, fondé de leur pouvoir soubz seings privéz datté du jour d'hyer, dont il a faict apparoir et à luy rendu, lequel Sauvage audict nom nous a dict qu'il est besoing d'eslire un tuteur à ladite dame mineure à l'effect seullement du partage qui est à faire des biens, maisons, rentes sur la ville et autres immeubles et effectz de damoiselle Elizabeth Dubois, veufve du sieur Jacques Remy, brodeur et valet de chambre ordinaire du Roy, en conséquence du contract de donation entre vifs passé par devant Bobesse et de Saint-Jean, notaires audict Chastelet, le unze mars 1682, insinué audict Chastelet le dix dudict mois, que ladicte veufve Remy a faicte entre damoiselle Marguerite Dubois, veufve de Michel Anguier, recteur et directeur des accadémyes royalles de peinture et sculpture, au nom et comme tutrice de Catherine, Magdeleine et François Anguier, enfans mineurs dudict deffunct et d'elle d'une part, ledict sieur Pierre de Rosset à cause de ladicte dame Suzanne Anguier, mineure, son espouze, et ledit sieur de Cressé au nom et comme tuteur d'Amable, Michel, Henry et Suzanne de Cressé, enfans mineurs de luy et de deffuncte damoiselle Suzanne Dubois sa femme, nous requérant ledit Sauvage de prendre son serment et l'advis de sesdits constituans sur ladite eslection de tuteur, sur lequel réquisitoire avons audit Sauvage fait faire ledit serment requis et en tel cas accoustumé, après lequel il nous a dict pour eux, suivant leur dict pouvoir susdatté, qu'ils nomment et eslisent ledit sieur de Rosset pour tuteur à ladite dame Suzanne Anguier, sa femme, à l'effet seullement du susdit partage. Sur quoy nous disons que ledit sieur de Rosset est et demeurera tuteur à ladite dame Suzanne Anguier, sa femme, à l'effect seullement dudict partage à faire des biens, meubles, immeubles et effectz de ladite veufve Remy, en conséquence de ladite donation susmentionnée, et comparoistra par devant nous pour accepter ladite charge et faire le serment accoustumé.

LE CAMUS.

Le même jour, par devant nous, Jean Le Camus, sont comparus les parens et amys des enfans mineurs de deffunct Michel Anguier, recteur

et directeur des accadémyes royalles de sculpture et peinture à Paris, et de damoiselle Marguerite Dubois jadis sa femme, et à présent sa veufve, leurs père et mère, sçavoir Me Pierre Dubois, bourgeois de Paris, oncle maternel, Me Amable de Cressé, aussy bourgeois de Paris, cousin germain, David Bourderelle, bourgeois de Paris, cousin germain, Eustache Poupart, ingénieur du Roy, Mre Philippes Dufour, chevalier, conseiller-secrétaire du Roy, trésorier général de France et ancien président au bureau des finances à Paris, Pierre Mignard, escuyer, peintre du Roy, et Henry Rouvière, bourgeois de Paris, amys, tous par Me Nicolas Sauvage, procureur au Chastelet de Paris fondé en leur pouvoir soubz seings privéz datté du jour d'huy, et dont il a faict apparoir et à luy rendu, lequel Sauvage audict nom nous a dict qu'il est besoing d'eslire un tuteur ausdits mineurs pour parvenir au partage qui est à faire des biens, maisons, rentes sur la ville et autres immeubles et effetz de damoiselle Elizabeth Dubois, veuve du sieur Jacques Remy, brodeur et vallet de chambre ordinaire du Roy, en conséquence du contrat de donation entre vifz passé par devant Bobesse et de Saint-Jean, notaires au Chastelet le unze mars 1682, que ladite veufve Remy a faite entre ladite veufve Anguier au nom et comme mère et tutrice de Catherine, Magdelaine et François Anguier, enfans mineurs dudit deffunt et d'elle, Pierre de Rosset, escuyer, conseiller-secrétaire du Roy, à cause de dame Suzanne Anguier, son espouze, et Me Amable de Cressé, au nom et comme tuteur d'Amable, Michel, Henry et Suzanne de Cressé, enfans mineurs de luy et de deffuncte damoiselle Suzanne Dubois sa femme, nous requérant ledit Sauvage de prendre son serment et l'advis de ses dits constituans sur ladite eslection de tuteur, sur lequel réquisitoire avons audit Sauvage faict faire ledit serment requis et en tel cas accoustumé, après lequel il nous a dict pour eux suivant leurdit pouvoir susdatté qu'ils sont tous d'advis que ladite damoiselle veufve Anguier soit esleüe tutrice auxdits mineurs ses enfans à l'effet du susdit partage. Sur quoy nous disons que ladite veufve Anguier est et demeurera tutrice auxdits mineurs ses enfans à l'effet dudict partage à faire des biens meubles, immeubles et effetz de ladite veufve Remy en conséquence de ladite donation susmentionnée, et comparoistra par devant nous pour accepter ladite charge et faire le serment accoustumé.

Le Camus.

(Archives nationales, Y. 4015, n° 249.)

XIII

Sentence du Châtelet de Paris, relative aux enfants mineurs d'Adrien Anguier, maître coutelier à Paris.

(4 septembre 1696.)

L'an mil six cens quatre vingtz seize, le quatriesme jour de septembre, par devant nous, Jean Le Camus, sont comparus les parens et amis de Marie Anguier, aagée de treize ans; Marguerite, aagée de six à sept ans, et d'Adrien Anguier, aagé de cinq ans et demy, le tout ou environ, enfans mineurs de Adrien Anguier, maistre coutellier à Paris, et de deffuncte Marie Sergent, sa femme, leur père et mère, sçavoir Jean Sergent, maistre coutellier à Paris, oncle desdits mineurs, Louis Duval, maistre bourellier à Paris, oncle, Jean Morillon, maistre menuisier, Nicolas Anguier, pareillement maistre coustellier, oncle, Clément Anguier, compagnon orphèvre, aussy oncle, Nicolas Bonneval, huissier à cheval au Chastelet de Paris, et Louis Dominique Thibault, bourgeois de Paris, amis, tous par Me Jean Quentin, procureur en cette cour fondé de leur procuration passée par devant Verany et de Clersin, notaires à Paris, le deuxiesme jour du présent mois, demeurée annexée à ces présentes, lequel Quentin audit nom nous a dit qu'il est besoing d'eslire un tuteur et un subrogé tuteur ausdits mineurs, pour doresnavant régir et gouverner leurs personnes et biens, nous requérant les en vouloir pourvoir; considéré lequel réquisitoire avons audit Quentin audit nom fait faire serment de nous bon et fidel avis sur ladite eslection, et, après ledit serment fait, nous a dit pour et au nom de ses constituans qu'ils sont d'avis que ledit Anguier soit eslu tuteur à sesdits mineurs et pour subrogé tuteur la personne dudit Sergent. Pourquoy nous ordonnons que ledit Anguier est et demeurera tuteur ausdits mineurs ses enfants et pour subrogé tuteur ledit Sergent, lesquels comparoistront par devant nous pour accepter lesdites charges et faire le serment accoustumé.

Le Camus

(Archives nationales, Y. 4060.)

XI

Acte d'inhumation de Guillaume Anguier.

(19 juin 1708.)

Le 19e jour de juin 1708 a esté inhumé dans l'église de cette paroisse Guillaume Anguier, peintre ordinaire du Roy, décédé d'hier en l'hôtel

royal des Gobelins, âgé d'environ 80 ans, muni des sacremens, en présence de Jean-Crisostome Lallouette, marchand tapissier, de la paroisse Saint-Germain l'Auxerrois, gendre, et de François Anguier, avocat au Parlement, neveu, et de Louis Dupont, tapissier ordinaire du Roy, nepveu, qui ont signé.

(Anciennes archives paroissiales de Saint-Hippolyte. — Publ. : *Actes d'état civil d'artistes français*, par H. Herluison (Paris et Orléans, 1873, in-8°), p. 8.)

XV

Quittance signée par François Anguier, avocat à Paris, d'une somme provenant de la succession de Michel Anguier, son oncle.

(13 mars 1721.)

Par quittance passée devant Fortier et Bapteste, notaires à Paris, le 13 mars 1720, apert Me François Anguier, avocat en Parlement, héritier pour un tiers de deffunt sieur Michel Anguier, vivant recteur et professeur de l'Académie royalle de peinture et sculpture à Paris, et dame Marguerite Dubois, au jour de son déceds veuve dudit sieur Michel Anguier, ses père et mère, avoir reçeu du sieur Henry Rouvière, apotiquaire du Roy et marchand apotiquaire à Paris, la somme de 2000 livres pour le remboursement de 100 livres de rente faisant le surplus de 4000 livres constituez au proffit de la feue dame par ledit sieur de Rouvière à deffunte damoiselle Louise Le Balleur, sa femme, par contrat passé devant Renard et son confrère, notaires à Paris, le premier may 1697; lesdites cent livres de rente appartenans audit sieur Anguier en ladite qualité, comme luy estans escheus par le partage des biens des successions desdits feu sieur et dame ses père et mère, fait entre luy et ses cohérittiers en icelles devant Desforges et son confrère, notaires à Paris, le unze septembre 1710; comme le contient et qu'il est plus au long porté à l'expédition de laditte quittance de remboursement, sur laquelle ce que dessus a esté extraict et collationné par les conseillers du Roy, notaires à Paris soussignéz, cejourd'huy treize mars mil sept cent vingt et un.

Mesnil. Ruelle.

(Bibliothèque nationale, manuscrits, Cabinet des titres, vol. LXIX, n° 18.)

XIV

LE SCULPTEUR PIERRE BUCHER

1510?-1576.

Lorsque le visiteur du Musée de Grenoble, après avoir étudié le *Saint Grégoire* de Rubens, les vierges de Licinio, Parmezzano et Palma Vecchio, les paysages d'Hobbema et de Claude Lorrain, et les autres belles œuvres qui font de ce Musée l'un des plus intéressants de France, a gravi le grand escalier qui le conduit à la salle des dessins, il aperçoit encastrée en face de lui, dans le mur du vestibule qui précède cette salle, une œuvre superbe. C'est un grand bas-relief en marbre noir représentant un personnage debout de face dans un encadrement circulaire. Ses traits respirent la douceur, son menton est orné d'une barbe légère, sur sa tête est une couronne de laurier. Son vêtement se compose d'une robe serrée à la taille, et d'un manteau rattaché sur la poitrine par une agrafe. Sa main droite montre le ciel, tandis que la gauche repose sur le pommeau d'une épée. Ce sujet principal se détache sur un fond semé de flammes et est circonscrit par un double encadrement circulaire, le premier, de feuilles de chêne et de glands, le second, de perles et de billettes alternées. Des feuillages dans les angles complètent cette ornementation [1].

Ce bas-relief est au Musée de Grenoble depuis 1838, et, malgré l'intérêt qu'il présente, il n'a jamais été gravé.

Tandis qu'on faisait en 1838 des réparations dans la maison qui porte le numéro 2 de la rue Brocherie, à Grenoble, on découvrit derrière une cloison que l'on jetait à bas une cheminée en marbre noir dont le bas-relief que je viens de décrire surmontait le manteau. La municipalité de Grenoble l'acquit aussitôt pour le Musée, mais elle eut la malencontreuse idée de dédaigner la cheminée elle-même, qui, achetée par un particulier, est maintenant au

[1] Voir ci-contre, pl. I.

Planche I. Page 610.

SCULPTURE DU MUSÉE DE GRENOBLE

Par Pierre Bucher

château de Biviers à Montbonod (Isère)[1]. La séparation de la cheminée et du bas-relief est d'autant plus fâcheuse que ces deux objets se complètent l'un l'autre; sur la cheminée, en effet, est gravé un monogramme qui nous fait connaître le nom du sculpteur. Ce monogramme, dont je joins le fac-similé à cette note, nous donne les premières lettres des mots *Petrus Bucher sculpsit.* Ce bas-relief est en effet l'œuvre de Pierre Bucher, qui fut procureur général au Parlement de Dauphiné; c'est même sa seule œuvre authentique. Un hasard l'a fait retrouver après qu'elle eut été cachée à tous les regards pendant de longues années, et plus heureuse que tant d'autres belles œuvres, elle est sortie de sa cachette aussi intacte que le jour où le ciseau de l'artiste l'avait touchée pour la dernière fois. Le monogramme dont je parlais tout à l'heure ne laisse aucun doute sur l'identité de son auteur; mais si ce monogramme n'existait pas, il serait néanmoins certain que cette sculpture est l'ouvrage de Pierre Bucher. J'en donnerai bientôt la preuve.

I. — Ce que l'on sait de Pierre Bucher.

Pierre Bucher était fils d'un bourgeois de Grenoble; sa famille était considérée dans la ville. Je ne puis préciser d'une façon absolue la date de sa naissance, mais elle ne doit pas s'éloigner beaucoup de 1510. Nous le voyons en effet, en 1535, jouer à Grenoble un mystère en public, avec l'assistance de quelques autres jeunes gens[2]; déjà sorti de l'enfance, il n'était donc pas encore à cette époque sorti de la jeunesse. On avait mis en avant, en 1534, sa candidature au consulat[3]; mais elle fut écartée parce qu'on ne trouva pas le candidat assez âgé. On peut donc admettre avec une certaine vraisemblance qu'il avait environ vingt-cinq ans en 1535.

J'aimerais à croire que Bucher fit à Paris ses études juridiques, et qu'il y apprit également la sculpture sous quelque maître éminent; il me paraît en effet difficile qu'il ait pu se perfectionner dans cet art délicat sans quitter un moment une province écartée, dans laquelle presque tous les travaux artistiques étaient, de temps

[1] Pilot, *Revue du Dauphiné*, t. VI, p. 308.
[2] Rochas, *Biographie du Dauphiné*, t. I, p. 183.
[3] *Ibid.*

immémorial, confiés à des ouvriers italiens souvent fort peu habiles[1].

Ce qu'il y a de certain, c'est que Bucher était fort jeune encore, lorsque sa connaissance du droit le fit nommer substitut du procureur général au Parlement de Grenoble, en 1539. Trois ans plus tard (1542), il fut nommé professeur de droit à l'Université de la même ville; il en fut élu doyen en 1546 et conserva cette charge jusqu'au jour de sa mort[2]. On le délégua à plusieurs reprises, à cette époque, pour négocier avec la Cour des affaires importantes, intéressant la province de Dauphiné. C'est ainsi qu'en 1547 les commis des États, accusés auprès du conseil privé de malversations, de collusions, et de s'être fait adjuger à bas prix par l'intermédiaire d'un prête-nom la ferme du sel, ne crurent pouvoir mieux faire que de confier leurs intérêts à Bucher. « Nous envoyons, écri-« vaient-ils le 2 mars 1547, messire Pierre Bucher, présent por-« teur, bien instruit de tous lesdites affaires, pour faire entendre « au Roi, à vous, Monseigneur, et à son conseil privé, de la vraie « vérité dudict affaire; et a charge aussi des aultres affaires de ce « pays, desquels il porte instructions et mémoires; vous suppliant, « Monseigneur, de vouloir croire ce qu'il vous dira[3]. » En 1547-1548, Bucher resta un an à la suite de la cour, discutant avec les membres du conseil privé, défendant la juridiction du Parlement de Dauphiné contre les empiètements des cours voisines, les droits de l'université de Grenoble, les intérêts financiers de la province[4].

La manière dont il s'était acquitté de ces diverses missions avait mis son habileté en lumière; aussi, peu d'années plus tard, la charge de procureur général au Parlement de Grenoble étant venue à vaquer par la nomination du titulaire Jean de Lantier à la tête du parquet du Parlement de Rouen[5], ce fut Bucher que choisit le Roi pour l'occuper. Sa nomination date du 3 juin 1553, et il fut reçu

[1] Roman, *Influence de l'art italien dans les Alpes françaises* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1883, p. 383); Stein, *les Maîtres des œuvres en Dauphiné* (*ibid.*, 1887, p. 285).

[2] Rochas, *Biographie du Dauphiné*, t. I, p. 183.

[3] Bibl. nat., mss. franç. 20548, p. 24.

[4] *Ibid.*, mss. franç. 20516, p. 15, 20534, p. 140, 20548, p. 122, et 20549, p. 15, 17 et 79.

[5] *Ibid.*, mss. franç. 20544, p. 87.

le 11 août suivant[1]. Cette charge lui donna une influence considérable sur les affaires de la province et particulièrement sur les affaires municipales de la ville de Grenoble.

Bucher a laissé la réputation d'un magistrat dur et éloigné des compromis et des ménagements; il avait pris pour devise ces mots : *Neque munera nec preces;* ils témoignent de la volonté bien arrêtée de ne tenir aucun compte des sollicitations et des prières[2]. On le vit assumer la plus large part de responsabilité dans les persécutions religieuses qui ensanglantèrent la fin du règne de Henri II et celui de François II; aussi fut-il particulièrement l'objet de la haine des huguenots, qui l'accusaient d'être un *misérable athéiste*[3]*;* ils eussent été plus près de la vérité en se contentant de blâmer son intolérance et sa dureté.

Lorsque, par l'édit de janvier 1561, Charles IX eut cherché à rendre la paix au royaume et autorisé les protestants à exercer leur culte paisiblement et sans scandale, ceux de Grenoble qui s'assemblaient dans une cour appartenant à Bernardin Curiol, au faubourg Trescloitres, furent l'objet de nombreuses vexations et de cruelles injures de la part du bas peuple ameuté; ils en portèrent leurs plaintes à Bucher, qui se contenta de leur répondre que puisqu'on voulait arracher au peuple son ancienne religion, il fallait que tôt ou tard le sang coulât[4].

L'année suivante, le gouverneur du Dauphiné, La Motte-Gondrin, après avoir une première fois échappé à la mort au milieu d'une sédition populaire à Romans, finit par être misérablement assassiné, puis pendu, à Valence, par les huguenots. Au milieu du désarroi que jeta dans la province ce tragique événement, et en face des bandes triomphantes du terrible baron des Adrets, en marche sur Grenoble, Pierre Bucher, presque seul, ne perdit pas la tête et se montra digne de la confiance qu'on avait placée en lui. Il osa ajourner personnellement les assassins et leur ordonna de comparaître devant le Parlement[5]. Aussi, Grenoble une fois tombé sans

[1] Chorier, *l'Estat politique du Dauphiné,* t. III, p. 148; *Rôle du parlement de Grenoble,* mss. arch. de M. Roman.

[2] Chorier, *l'Estat politique du Dauphiné,* t. III, p. 148.

[3] *Histoire du triomphe de l'Église lyonnaise* (anonyme), 1562. — Arnaud, *Histoire des protestants de Dauphiné,* t. I, p. 123.

[4] Th. de Bèze, *Histoire ecclésiastique,* 1re édit., t. III, p. 248.

[5] *Ibid.*, p. 249.

coup férir entre les mains des protestants, à la fin d'avril 1562[1], le procureur général fut-il l'un des personnages les plus menacés.

Il affecta de quitter ostensiblement la ville le 1er mai, mais il ne s'en éloigna guère, peut-être même resta-t-il caché dans l'un des faubourgs d'où il prépara, avec l'aide de quelques catholiques demeurés dans la ville, une entreprise qui devait replacer Grenoble sous la main du roi. Il avait déjà fait entrer secrètement le capitaine Mirabel avec un certain nombre de soldats déguisés, qu'il avait eu soin de pourvoir d'armes et de munitions ; mais une conversation secrète entre les conjurés fut surprise et révéla ce projet aux huguenots. Bucher et ses complices durent s'enfuir précipitamment à Chambéry[2].

Il ne put se résigner à y vivre dans l'inaction, et traversant la Savoie, il passa en Bourgogne avec quelques autres membres du Parlement de Grenoble fugitifs, accompagna le duc de Nemours quand il s'empara de Vienne pour le parti catholique et organisa dans cette ville une Chambre de justice provisoire[3].

Quand le Parlement, à la suite de l'édit de paix du 12 mars 1563, put être rétabli dans Grenoble, Bucher ne négligea aucune occasion pour se venger des humiliations qu'il avait dû subir. « Il poussait le zèle, écrit l'historien Chorier, jusqu'à l'emportement ; jamais auprès de lui les catholiques n'avaient tort, ni les huguenots raison[4]. » Lorsque de Gordes, muni d'instructions royales qui lui prescrivaient la modération, eut été nommé à la lieutenance générale du Dauphiné, il s'établit entre Bucher et lui une lutte d'abord sourde, puis violente, le procureur général poussant toujours aux mesures extrêmes que désapprouvait le gouverneur. Bucher se mit à la tête du parti des exaltés, dénonça Gordes, demanda qu'on lui retirât le pouvoir de faire exécuter les édits de pacification et qu'une commission du Parlement en fût investie. Il alla même si loin que les catholiques le jugèrent compromettant et le désavouèrent[5].

Un chagrin profond, écrit Chorier, le saisit à la suite de cet

[1] Arnaud, *Histoire des protestants de Dauphiné*, t. I.
[2] Chorier, *Histoire du Dauphiné*, t. II, p. 558.
[3] *Ibid.*, p. 575.
[4] *Ibid.*, p. 606.
[5] *Ibid.*, p. 606-607, et Bibl. nat. mss. franc. 15813, p. 21.

échec, et il songea à descendre de son siège de magistrat et à rentrer dans la vie privée; mais comme avec des pensées et une manière de vivre particulières il ne manquait ni de probité ni de mérite, le Roi insista pour qu'il conservât ses fonctions[1]. Mais le défaut d'entente entre les représentants de l'autorité royale en Dauphiné était fatal aux intérêts de cette province; la crise sévit quelques années à l'état aigu, et il fallut la dénouer à tout prix. Bucher s'en chargea en donnant sa démission le 15 avril 1574 en faveur de François du Faure[2]. Il rentra dans la vie privée, et mourut vers 1576.

Pierre Bucher avait acquis les seigneuries de Saint-Guillaume, Saint-Aignan, Saint-Andéol de la Chapelle et Saint-Martin en Vescors. Il avait épousé Guigone Pérouse, dame de Saint-Guillaume, et eut plusieurs enfants de ce mariage. La famille de Bucher-Saint-Guillaume s'est éteinte dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Elle portait pour armoiries : *d'azur au soleil d'or à la bordure de même*[3].

II. — Pierre Bucher[4] sculpteur.

Voilà en quoi se résument les documents contemporains dans lesquels il est question de Pierre Bucher; il n'y est pas dit un mot de ses talents comme sculpteur : de cette particularité si intéressante pour nous aujourd'hui, on faisait sans doute peu de cas; alors on ne connaissait que Bucher procureur général; maintenant nous ne nous intéressons qu'à l'artiste, et c'est cette seule qualité qui sauvera son nom de l'oubli.

Cette alliance entre l'art et la magistrature parut pour la première fois curieuse et bonne à noter à Nicolas Chorier, l'historien bien connu du Dauphiné. Dans le deuxième volume de son histoire de cette province, paru en 1672[5], il s'étend assez longuement

[1] Chorier, *Histoire du Dauphiné*, t. II, p. 606 et 611.

[2] *Rolle du Parlement de Grenoble*, mss. arch. de M. Roman.

[3] Chorier, *État politique du Dauphiné*, t. III, p. 148; Rivoire de la Bastie, *Armorial du Dauphiné*.

[4] Pierre Bucher est quelquefois nommé Buchichier. Son véritable nom était le premier, puisque c'est la forme de ses signatures authentiques; cependant Avançon, dans une lettre au duc d'Aumale, l'appelle le docteur Buchicher. (Bibl. nat., mss. franç. 20549, p. 15 v°.)

[5] Chorier, *Histoire générale du Dauphiné*. Lyon, Jean Thioley, 1672.

sur Pierre Bucher à propos des guerres religieuses, et nous donne sur son caractère et sa vie privée d'assez curieux renseignements. Quelques années plus tard un autre annaliste dauphinois, Guy Allard, dans le *Dictionnaire du Dauphiné*, qui n'a été publié complètement que de nos jours sur le manuscrit original[1], adopte la tradition déjà consacrée par l'*Histoire du Dauphiné*, de Chorier, et parle de l'autorité juridique et du talent artistique de l'ancien procureur général au Parlement de Grenoble comme parfaitement connus et incontestés de son temps. Quand on songe que ces deux historiens avaient très probablement connu dans leur jeunesse des personnes qui avaient vu et fréquenté Bucher, qu'ils étaient sans doute liés avec sa famille encore installée dans sa maison paternelle, et qu'ils pouvaient y examiner des sculptures de sa main, on ne peut révoquer en doute leurs assertions, et l'on est bien obligé de les considérer comme dignes de foi.

Voici le résumé de leur récit. Bucher, disent-ils, était à la fois un magistrat profondément versé dans la science du droit, un sculpteur de beaucoup de mérite et un habile architecte. Lui-même avait tracé le plan de son hôtel de la rue Brocherie et y avait sculpté des bas-reliefs en pierre admirés par les plus excellents artistes. Le roi Henri IV, lorsqu'il passa à Grenoble en 1600, pour contraindre le duc de Savoie à exécuter le traité de Vervins ou à restituer le marquisat de Saluces, les aperçut par hasard, et il fut particulièrement frappé à tel point par la beauté d'un manteau de cheminée, qu'il désira le faire enlever pour le transporter dans son palais de Fontainebleau. « Il lui parut si beau, écrit Chorier, qu'il « ne douta pas qu'il ne dût être un nouvel ornement à cette royale « maison[2]. » Mais il parut très difficile de faire desceller et changer de place et probablement aussi trop dispendieux de faire transporter aussi loin ce pesant bloc de marbre, et le roi de France dut renoncer à son dessein.

La demande du Roi n'avait pas eu de suite, mais elle pouvait se renouveler, et les fils de Bucher durent le redouter. C'est à ce sentiment que j'attribuerais la construction de la cloison qui pendant

[1] Guy Allard, *Dictionnaire historique, chronologique, géographique, héraldique, etc., du Dauphiné*, publ. par H. Gariel. Grenoble, Allier, 1864, in-8°, 2 vol.

[2] *Histoire du Dauphiné*, t. II, p. 607.

de longues années dissimula cette belle cheminée et la cacha si bien qu'elle finit par être absolument oubliée.

Il y a-t-il quelque doute à avoir relativement à l'identité de la sculpture retrouvée en 1838 avec celle dont parle Nicolas Chorier dans le passage que j'ai cité plus haut? Pas le moins du monde. Bucher, d'après des historiens écrivant moins d'un siècle après sa mort, était un sculpteur habile, et il y avait dans sa maison de la rue Brocherie une cheminée particulièrement remarquable sculptée de sa main. Or les anciens cadastres de la ville de Grenoble nous font connaître que la maison n° 2 de la rue Brocherie appartenait aux seizième et dix-septième siècles à la famille Bucher, et précisément la belle cheminée trouvée dans cette maison porte un monogramme composé des lettres P. B. S. La preuve à mes yeux n'a pas besoin d'être plus complète, et nous sommes sans aucun doute en face d'une œuvre absolument authentique du magistrat dauphinois.

Cette sculpture est-elle tout entière de la main de Bucher? Je ne le pense pas. Il suffit de l'examiner d'un œil attentif pour reconnaître aussitôt que le personnage central, se détachant sur un fond semé de flammes, est d'un faire très différent de celui des ornements qui l'environnent. Autant le ciseau qui le caressa était délicat, fin et distingué, autant celui qui a sculpté les encadrements et les feuillages ornant les quatre angles était lourd et vulgaire. Le tableau central est l'œuvre d'un artiste du plus grand mérite, les ornements qui l'entourent sont tout au plus dignes d'un praticien d'une habileté moyenne. Il est même possible que ces deux parties de l'œuvre soient non seulement de deux mains distinctes, mais encore d'époques différentes; que le personnage, par exemple, soit du milieu du seizième siècle, et que les ornements lui soient de vingt ou trente ans postérieurs.

On peut supposer encore que l'œuvre de Bucher a été utilisée par lui dans l'ornementation d'une cheminée longtemps après avoir été conçue et exécutée, et entourée alors d'encadrements appropriés à son emploi. C'est une hypothèse à laquelle je m'arrêterais volontiers.

Quel est le personnage représenté dans la sculpture qui fait l'objet de cette note? On a pensé tout d'abord à saint Paul, à cause de l'épée sur laquelle est posée la main du personnage, de son doigt levé au ciel et de sa barbe divisée en deux pointes; mais

la tête de ce saint serait nimbée et non couronnée de laurier.

On a pensé depuis à un empereur, à Justinien par exemple, dont Bucher, en sa qualité de jurisconsulte, devait être un fervent admirateur ; mais alors il aurait sans doute entre ses mains un livre ou un rouleau de papiers figurant les Pandectes ou le Digeste.

Peut-être n'est-ce aucun personnage bien défini, l'artiste ayant seulement songé à donner libre carrière à sa fantaisie et à son imagination en sculptant une belle figure, se préoccupant peu de savoir qui elle devait représenter, sans pitié pour les Saumaises futurs qui veulent toujours avoir le dernier mot des choses et prêtent souvent aux artistes anciens beaucoup plus d'intentions qu'ils n'en ont eu en réalité.

La sculpture du Musée de Grenoble est donc incontestablement de Bucher, mais il serait intéressant de rechercher s'il n'existe aucune autre œuvre authentique de lui. Il faudrait conclure qu'il en existe, si l'on en croyait M. Pilot, ancien archiviste de l'Isère, qui a traité cette question dans une dissertation particulière[1].

Ce savant basait son opinion sur les faits suivants.

Onze bustes des dauphins de Viennois ornaient, dit-il, avant la Révolution, un passage voûté qui, à travers le palais du parlement de Grenoble, conduit de la place Saint-André au quai de l'Isère ; ces bustes sont maintenant conservés au Musée de Grenoble. Or on a constaté sur le mur latéral de gauche du passage dont il s'agit un monogramme composé des lettres P, B et S, et ayant beaucoup de rapports avec celui de Pierre Bucher sur la cheminée actuellement transportée au château de Biviers. Ce monogramme, conclut M. Pilot, est la preuve que les onze bustes des dauphins sont de la main de Pierre Bucher.

Il faut remarquer tout d'abord que le monogramme est accompagné de la date 1602, postérieure de vingt-six ans à la mort de Bucher, ce qui paraît démontrer que ce monogramme, quoique ressemblant à celui de ce sculpteur, n'est pas le sien. C'est en effet celui d'un architecte, et même d'un architecte médiocre, qui fut chargé, au commencement du dix-septième siècle, d'orner le passage voûté, qui date du seizième, de portes simulées d'un assez mauvais style. C'est dans le tympan même de l'une de ces fausses

[1] *Revue du Dauphiné*, t. VI, p. 304; *Courrier de l'Isère*, 20 janvier 1838.

portes, postérieures au reste de l'édifice, qu'on peut lire la date et le monogramme.

L'un et l'autre n'ont du reste aucun rapport avec les bustes des Dauphins; il est évident, en effet, que si leur auteur avait voulu les signer, c'est sur eux-mêmes et non sur un mur voisin, avec lequel ils ne faisaient pas corps, qu'il eût apposé sa signature.

Enfin il y a une dernière objection, et la plus grave de toutes, à l'attribution que propose M. Pilot. Il suffit de jeter les yeux successivement sur ces onze bustes pour constater qu'ils ne sont pas d'une seule main, mais au moins de deux, peut-être de trois. Quelques-uns sont imberbes, la tête droite, les cheveux plats, les yeux bridés, assez délicatement modelés; ce sont des œuvres italiennes de la fin du quinzième siècle ou du commencement du seizième. D'autres sont traités dans un sentiment tout à fait différent; la tête est légèrement contournée et mouvementée, les cheveux bouclés, la barbe fouillée par masses, le modelé plus saillant. Ceux-ci sont plus modernes et se rapprocheraient plutôt du style de l'œuvre authentique de Bucher; il y aurait néanmoins, à mon avis, une grande présomption à les lui attribuer.

Voilà tout ce que l'on sait de Pierre Bucher; sa vie publique est assez connue, mais sa vie d'artiste est absolument ignorée. Peut-être un jour un document nouveau viendra-t-il nous en révéler quelque détail; c'est un désir que l'on doit exprimer, sans cependant espérer trop fermement de le voir se réaliser. En effet, M. Edmond Maignien, bibliothécaire de la ville de Grenoble, pour composer le travail qu'il a publié en 1888 sur les artistes grenoblois, a fouillé avec un soin minutieux toutes les minutes de notaires conservées dans l'ancienne capitale du Dauphiné, et dans ce fonds, généralement si riche, il n'a rien trouvé sur Bucher. Cela se comprend du reste, car le procureur général du Parlement ne devait tirer aucun bénéfice de son travail artistique; il n'y a donc aucune raison pour qu'il ait paru en qualité de sculpteur dans les minutes des notaires.

Je joins à cette note la copie de quatre lettres de Bucher, dont deux autographes; c'est, à ma connaissance, tout ce qui subsiste de sa correspondance.

J. Romax,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts à Embrun.

APPENDICE

Monseigneur, Monseigneur le duc d'Omale.

Par le moien du zèle à justice, rayson et bonté que Dieu monstre estre an voz, Monseigneur, icelui Dieu me fet an son nom voz supplier de intercéder pour obtenir le contenu aux troys escrys, lezquelz, suyvant vostre commandemant, an me congédiant, je layssey le mesme jour au contreroleur Michalie pour balier à vostre secrétère qui lez voz présanteroet. L'ung, pour conserver les libertés de Dauphiné contre les évocations sans plus an plaider que ancores sont poursuivies par aulcuns, veu que le édit du feu Roy, confirmé par le Roy, pourvoyt bien à tout. L'autre pour la restitucion an antier contre les Milanoys. Et l'autre pour l'université de Grenoble, suyvant les propouz que mieux je antandys, parlant à monsieur le présidant Bertrandi le soyr avant vostre départeman de Fonteynebleau. Ledict contreroleur et demeuré à vostre suitte pour ce et pour l'expédicion des lettres d'assoyr suz l'universel les 36,000 escus, et de vostre missive à la court de parlement de Daulphiné. Iey m'a dit monsieur le général de Savonnières, que avoyr par luy esté fette diligence de trouver fermier à la part du royaulme, ancores ne s'an treuve point, et que an janvier il escrivit au Roy les raisons pour lezquelles prufitable luy seroyt et à son peuple qu'elle demeura en liberté. Je espére que monsieur de Sainct-André et monsieur le général de Piémont estre venuz ici, on procédera à balier l'advys suz lez confirmation et raysons de nostre bayl. Dieu par sa grace voz conserve, Monseigneur, et acroysce lez paix et contantemant an luy. De Lyon, ce 11 d'avril 1548.

Vostre humble serviteur,

BUCHER[1].

A Monseigneur,
Monseigneur le duc de Guyse, gouverneur et lieutenant général pour le Roy en Daulphiné et en Savoye.

Monseigneur, nous avons esté envoyez par deça par les commis des estatz de Daulphiné, pour les affaires dont nous vous envoyons ung estat; qui sont, Monseigneur, de telle importance et ou le Roy et les subgects de

[1] Autographe; Bibl. nat., mss. franç. 20548, p. 122.

vostre gouvernement auroient tel interestz que pourrez veoir par ledict mémoire, et juger que si telles choses sortoient effaict, ce seroit mectre le pauvre peuple en mendicité et luy oster totallement le principal commerce et trafficque à quoy la pluspart gaygne sa vye. Nous avons prins adresse pour estre ouyz en noz remonstrances à Monseigneur le Cardinal vostre frère, à madame et à monsieur le garde des sceaulx, lesquelz, combien qu'ils aient bonne volunté de nous y estre aydans, nous avons advisé de vous envoyer ce porteur exprés pour vous supplier, Monseigneur, leur en escripre ce qui leur porra donner acroissement de bonne volunté de nous ayder et de prendre en main et affection nosdicts affaires, lesquels, Monseigneur, vous avez de vostre grace tousjours prins en vostre protection et saulvegarde. Qui sera cause que ferons fin à la présente par noz très humbles recommandations à vostre bonne grace, priant Dieu, Monseigneur, qu'il vous veuille mainctenir en très bonne santé et vous donner très heureuse et très longue vye. De Reyms, ce VIIme jour d'octobre 1552.

Vos très humbles et obéissans serviteurs,

BUCHER COLLISIEUX [1].

A Monseigneur,
Monseigneur le duc de Guyze, per de France, gouverneur du Daufiné.

Monseigneur, conbien que sur le différant des tailles chascune des parties vraysemblablement vous aura remonstré amplement, néantmoings m'a semblé que je ne m'acquitteroys de mon debvoyr envers vous, si ne vous explicquoys, comme monseigneur garde des sceaulx vous pourra mieulx déclairer le contenu aux escriptz acompaignants la présente qu'à Dieu a pleu m'en avoir apprins. Auquel je supplie vous donner, Monseigneur, très heureuse et longue vye. De Grenoble, 21 aoust 1555.

Vostre très humble et très obéissant serviteur,

BUCHER [2].

Au Roy.

Sire, obeyssant aux commandemens de Vostre Majesté par missive, à consentir la main-levée des terres saysies au sieur de Vauldemont, si se peult faire sans vostre grand intérestz, ou bien vous faire entendre l'occasion de la saysie et que nous empéche ne consentir main-levée. C'est que n'a esté simple saysie, ains exéquution et réunion à vostre domaine dalphinal, duquel sont vrayment icelles terres, qu'appert par documents icy

[1] Originale; Bibl. nat., mss. franç. 20519, p. 49.
[2] Originale; Bibl. nat., mss. franç. 20545, p. 75.

en vostre chambre des comptes, la memoyre desquels vous envoye, veuz par messieurs de voztre parlement et chambre susdicts, en vertu de vostre droict escrit domanial duquel régissez ce pays, droict de substitution en la personne de vostre majesté, comme Roy, fils aysné à présent de Roy de France, précédentes exéquutions de réunion, mesmes 1559, contre laquelle ses agents se remirent dedans soubs colleur de provision obtenue à vostre parlement de Parys, sans me ouyr ou appeller et entendre le faict de voz droictz, et vostre récente expresse à ce ordonnance de Molins, avec injunction à voz procureurs d'en faire poursuyte sur peyne. L'interestz de Vostre dicte Majesté semble de ne fayre telle ouverture d'enfraindre en ce vos dictes ordonnances de Molins, mesmement estans si récentes, et bailler moyen aux aultres vous importuner par de semblables. Et pour droict semble impossible telles alliénations domaniales qu'il prétend, et qu'en vertu d'icelle jouysse de vostre sacré domaine inaliénable et qui doibt demeurer aux mains soeules de Vostre sacrée Majesté. Aussi sont présentement à fermes de VII^m VII^c livres tournois par an, comme aux mémoyres des bauz à ferme estans cy avec les susdictes, et si demeurent en vostre recepte les amendes excédans 100 livres, combien que son dernier fermier les tint à VII^m livres par an si m'a dict. Dieu par sa saincte grace vous doint, Sire, très longuement et très heureusement régner. De Grenoble, 5 octobre 1566.

Vostre très humble et très obeyssant procureur,

BUCHER [1].

XV

JACQUES MOREL

SCULPTEUR LYONNAIS

(1417-1459)

Il y a eu à Lyon, au quatorzième siècle et au quinzième siècle, un assez grand nombre de sculpteurs, au moins une soixantaine. Les comptes de la ville, les délibérations du chapitre de l'Église de Lyon et les rôles des tailles nous ont permis de connaître les noms

[1] Autographe; Bibl. nat., mss. franç. 15882, p. 47.

de ces maîtres, leur état de fortune, d'ordinaire fort modeste, et plusieurs des travaux qu'ils ont faits. Quelque nombreuses que soient les mentions des ouvrages de ces sculpteurs dans les documents de ce temps, nous ne pouvons pas mettre sur un seul monument le nom de son auteur, tant a été complète à Lyon, du fait du temps et le plus souvent des hommes, la destruction de nos œuvres de pierre.

Les sculpteurs lyonnais du quatorzième et du quinzième siècle ne sont plus tout à fait inconnus[1]. Ce que nous savons d'eux a son prix sans doute, et cependant, faute de pouvoir nous former, par la vue de leurs ouvrages, une idée de la valeur de ces sculpteurs, leur histoire est en quelque sorte sans intérêt.

Nous avons toutefois une exception à signaler.

M.-C. Guigue, archiviste du département du Rhône, décédé récemment, avait trouvé aux Archives nationales et a publié en 1856, dans les *Archives de l'art français*[2], le marché par lequel Charles, duc de Bourbon, fit la commande de son tombeau et de celui de sa femme, Agnès de Bourgogne, et régla jusque dans les moindres détails l'ordonnance de ce monument[3]. Ce contrat fut passé, à Lyon, le 24 juin 1448, entre le duc de Bourbon et Jacques Morel, sculpteur, qui habitait Montpellier à cette époque.

M. Louis Courajod a donné, en 1885, dans la *Gazette archéologique*[4], une notice de Jacques Morel, qu'il a désigné avec la qualité de « sculpteur bourguignon » et qu'il a présenté comme étant « né à Montpellier ou y demeurant ».

M. L. Courajod a mentionné, d'après nous, le fait que Jacques Morel fut maître de l'œuvre de l'église Saint-Jean de Lyon, de 1418 à 1425, mais il ne s'est pas arrêté sur cette partie de la vie de ce maître[5].

[1] Nous avons fait connaître les sculpteurs lyonnais par de très courtes notices qui suffisent à donner l'idée de l'état de l'art de la sculpture à Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. (*Les Artistes et les Maîtres de métier de Lyon au quatorzième siècle*, 1882; *les Sculpteurs de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle*, 1884.)

[2] *Archives de l'Art français*, 1855-1856, t. IV, p. 313 à 320.

[3] Voir, ci-après, pl. II.

[4] Année 1885, p. 236 à 255.

[5] M. Louis Courajod, en nous empruntant ce qu'il a dit des travaux de Jacques Morel à Lyon, a fait à ce sujet la remarque que nous n'avions pas cité les sources

Puisqu'il subsiste quelques doutes sur l'origine de Jacques Morel et sur l'histoire de la première partie de sa vie, nous allons revenir, pour la troisième fois, sur ce sujet, avec l'espoir de faire cette fois la pleine démonstration que ce maître n'était pas Languedocien, qu'il était Lyonnais.

En outre du fait particulier de l'origine, nous présenterons notre opinion sur le caractère des conceptions et du mode d'exécution de Morel ; mais, sur ce point, notre opinion diffère vraiment bien peu de celle que M. Courajod a exprimée.

Ce savant a soutenu avec fermeté des idées un peu hardies peut-être sur notre ancien art de la pierre, idées fondées sur une étude très intelligente et serrée des monuments, et nous avons dans l'ensemble le même sentiment que lui. L'événement a justifié d'ailleurs ses prévisions en plus d'un cas.

Abordons l'histoire de Jacques Morel.

Un sculpteur du nom de Morel travaillait à Lyon de 1358 à 1363 : c'était Étienne Morel, qui est inscrit sur les rôles des tailles sous les noms de « Estienne, Estiéno, Stéuent, Sténo ou Tiénent Morel, Sténo ou Tiénent l'ymager ». Sa profession est indiquée comme il suit : *ymager, ymageur, imaginer, émaginer, qui fet les ymages*[1].

auxquelles nous avions puisé les faits présentés par nous. Si M. Courajod avait consulté notre travail sur *les Artistes et les Maîtres de métier qui ont travaillé à Lyon au quatorzième siècle*, travail publié dans la *Revue lyonnaise* en 1882, il eût vu que nous avions indiqué dans quels documents originaux nous avions recueilli les faits concernant Jacques Morel et en quels endroits des registres on les trouverait. Nous en avons donné de plus, en partie, la reproduction textuelle (p. 49 à 52 du tirage à part). Nous ajouterons que si, dans nos essais sur les peintres, les sculpteurs, les médailleurs, les orfèvres, les potiers de terre, etc., nous nous sommes abstenu de mentionner les registres desquels nous avons tiré les matériaux de nos études, c'est que nous n'avons voulu présenter le plus souvent que des listes de noms de maîtres, en ne consacrant à chacun de ceux-ci qu'une notice très abrégée, et que, dans ce cas, la seule indication des sources, sans intérêt pour l'objet que nous avions en vue, aurait conduit à un développement démesuré de nos essais. Nous rappellerons ici que nous avons tiré nous-même des Archives du département du Rhône, des Archives de la ville de Lyon et des Archives nationales, et que nous avons transcrit cinquante-cinq mille extraits de documents originaux relatifs aux travaux d'art et de métier à Lyon et au personnel qui a entrepris ces travaux depuis le quatorzième siècle, chaque extrait portant la mention de sa provenance.

[1] Les sculpteurs étaient désignés à Lyon sous les noms suivants : *émaginer, imagieur, ymageur*, au quatorzième siècle; *ymageur, ymagineur, ymaginier,*

DUC DE BOURBON

Étienne Morel demeurait du côté du Royaume :

1363. Royaume. « Sténo Morel émaginer. iiij gro[1]. »

1388. Royaume. « Estieno Morel. »

« Une mayson assize au treno Saint-Pol qu'il tient et doit à Saint-Pol, iij fr. iiij gs[2]. »

Un autre sculpteur du nom de Morel vivait à Lyon, de 1384 à 1406; c'est du moins dans cette période de temps que nous avons trouvé ce maître dans les chartreaux.

Perrin Morel, « maistre Perrin l'imageur », habitait, comme Étienne Morel, du côté du Royaume.

Il y avait dans le même temps, à Lyon, deux sculpteurs portant le prénom de Perrin et désignés tous les deux sous le nom de maître Perrin. Tous les deux ont été mariés, mais l'un d'eux, celui dont nous ignorons le nom patronymique, est décédé de 1383 à 1385. Sa veuve (« la releissie maistre Perrin l'ymageur ») payait 6 sous 8 deniers tournois d'impôt en 1386[3].

L'autre Perrin, Perrin Morel, demeurait « vers Porte Froc ». Dans un compte de Jacquemet de Gez, rendu pour la période de 1386 à 1390, « maistre Perrin l'imageur » est inscrit comme devant payer une taxe de « xvj s. p. (sous parisis) [4] ». Nous l'avons vu aussi sur le « Papier du vaillant des habitans » de Lyon de 1388[5].

Il était mort en 1406, car on lit dans un chartreau fait en cette année :

(Royaume. « Vers Porte Froc », comme Perrin Morel.) « La vefve de maistre Perrin l'ymageur[6]... »

Perrin Morel est donc mort de 1388 à 1405.

ymaigier, ymagier, ymaigeur ou *tailleur d'ymaiges,* au quinzième siècle. Les statues étaient appelées alors des images (*ymages* ou *ymaiges*), du latin *imago.* Les anciens se servaient du même mot pour exprimer la représentation de la figure humaine par le dessin ou par la sculpture, et l'*imaginarius* était aussi bien le peintre que le sculpteur. De même il y avait à Paris, sous le règne de saint Louis, une communauté de « paintres et taillières ymagiers ».

[1] Archives de Lyon, CC 59, f° 4 v°.

[2] *Ibid.*, CC 1. « Le papier du vaillant des habitans de Lyon. »

[3] *Ibid.*, CC 64, f° 14 r°.

[4] *Ibid.*, CC 379, f° 19 v°.

[5] *Ibid.*, CC 1, f° 239 v°.

[6] *Ibid.*, CC 64.

Les rôles des tailles manquent pour les années 1407 à 1414, mais, en 1415, le nom de la mère de Jacques Morel paraît dans les registres des taxes. Nous trouvons celle-ci dans le même îlot de maisons, vers Porte Froc, du côté du Royaume, où demeurait en 1406 la veuve de maître Perrin Morel.

Elle s'est remariée avec Hennequin de Claye et était veuve pour la seconde fois en 1416.

Mars 1415 (1416). « Royaume. — En montant de la fontaine de Gorgoillon en Beau Regart commençant à la chayne. »

« De la relayssie[1] Hanequin de Claye, viij sols ix deniers[2]. »

La mère de Jacques Morel est inscrite seule au rôle des aides en 1416 et en 1417[3].

Jacques Morel avait pris la place de sa mère en 1420, peut-être auparavant[4].

Janvier 1419 (1420). « Royaume. — En montant de la fontaine de Gorgoillon en Beau Regart commensant à la chayne. »

« De Jaques l'imageu, xliij sols iiij deniers[5]. »

Jacques Morel était toujours désigné en ce temps-là dans les rôles des tailles et dans les comptes sous le nom de Jacques l'imagier.

Nous avons trouvé les autres mentions suivantes :

Décembre 1420. Aide de deux mille livres « mis par les conseillers et maistres des mestiers de Lion » pour les fortifications.

« De maistre Jaques l'imageur, xliij sols iiij deniers[6]. »

Juillet 1421. Aide mis par les trois Estats réunis à Clermont en Auvergne « pour maintenir la guerre à l'encontre des Anglois et autres enemis et rebelles ».

Première moitié, 600 écus d'or.

[1] « Relayssie », veuve.

[2] Archives de Lyon, CC 65, Aide pour la défense du Royaume, f° 16 r°.

[3] Archives de Lyon, CC 65. Août 1416 : Aide « mis par le Roy pour entretenir l'armée par mer come par terre », f° 50 v°. — Février 1416 (1417) : « Ayde mis par le Roy pour résister à l'emprinse des Anglois », etc., f° 83 v°.

[4] Les rôles des aides manquent pour les années 1418 et 1419.

[5] Aide de 2,000 livres tournois donné par la ville de Lyon « à monseigneur le Régent ce royaume dauphin de Viennois à son premier et joyeux advènement fait en ladicte ville au mois de janvier mil quatre cens dix-neuf (vieux style) ». Archives de Lyon, CC 65, f° 116 r°.

[6] Archives de Lyon, CC 65, f° 152 v°.

« De maistre Jaques l'imageur, v livres viij sols iiij deniers [1]. »

Seconde moitié, 600 écus d'or.

« De maistre Jaques l'imageur, v livres viij sols iiij deniers [2]. »

Aide octroyé au Régent en janvier 1421 (1422) « par les gens laiz de l'eslection de Lion... et ce pour soustenir la guerre du Roy nostre sire et mondit seigniour le Régent son seul fiz à l'encontre des Anglois et autres énemis desdis seignours ».

Premier terme, février 1421 (1422).

« De maistre Jaques l'imageur, xliij sols iiij deniers [3]. »

Second terme, août 1422.

« De maistre Jaques l'imageur, xliij sols iiij deniers [4]. »

« Aide octroyé par les États (réunis)... à Bourges. » Janvier 1422 (1423).

« De maistre Jaques l'imageur, xxx sols [5]. »

Cette inscription est la dernière faite au nom de Jacques Morel, mais le nom de sa mère, « la mère maistre Jaques l'imageur », est inscrit de nouveau, seul, sur le chartreau de 1423 et sur chacun des chartreaux de 1423 à 1428. La désignation est si précise qu'elle ne laisse aucun doute sur l'identité de la veuve de Perrin Morel, mère de Jacques Morel, avec la veuve de Hennequin de Claye.

1423-1428. « Royaume. — En montant de la fontaine de Gorgoillon en Beau Regart. »

« De la mère maistre Jaques l'ymageur relicte [6] Hautrequin de Claye, ix sols iiij deniers ob. [7]. »

Jacques Morel était évidemment alors dans un état de fortune très modeste, car il quitta Lyon sans avoir payé en entier le montant de sa part de l'aide pour l'année 1422, et il était encore débiteur de dix sous tournois en 1434.

1434. « Royaume. — Maistre Jaques l'imageur de reste dudit don de février iiij^c xxj (vieux style), xliij sols iiij deniers, x sols [8]. »

[1] Archives de Lyon, CC 65, f° 188 v°.
[2] *Ibid.*, CC 65, f° 227 v°.
[3] *Ibid.*, CC 65, f° 267 v°.
[4] *Ibid.*, CC, 65, f° 304 v°.
[5] *Ibid.*, CC 65, f° 342 r°.
[6] « Relicte », veuve.
[7] Archives de Lyon, CC 67, f° 41 r°, et CC 197, f° 33.
[8] *Ibid.*, CC 67, f° 14 v°. — Jacques Morel, qui avait quitté Lyon, puisque, sur le rôle des arrérages, on lit : *Recessit vaquat,* à la suite de son nom,

En résumé, on peut regarder comme certain que Jacques Morel était le fils du sculpteur lyonnais Perrin Morel, et qu'il est né à Lyon. Il est probable qu'il était petit-fils d'Étienne Morel, autre sculpteur lyonnais.

Il a dû passer à Lyon le temps de sa jeunesse, et il est également certain qu'il a habité Lyon de 1417 à 1422, et probablement par intervalles de 1423 à 1425. Nous allons fournir d'autres preuves de ce fait.

Jacques Morel était maître sculpteur et maître maçon. Les maîtres maçons en ce temps-là étaient à la fois ce que sont de nos jours les architectes et les entrepreneurs de maçonnerie.

En 1418, mourut Jacques de Beaujeu, qui avait rempli depuis 1370 les fonctions de maître de l'œuvre de l'église de Lyon. Le 8 novembre 1418, le chapitre de l'église nomma Jacques Morel, en remplacement de Jacques de Beaujeu. Le maître de l'œuvre conduisait tous les travaux de maçonnerie, de taille des pierres, de charpente et de serrurerie ; il dirigeait aussi l'exécution des vitraux, des ouvrages de sculpture et de peinture, etc. Il est évident que le chapitre n'aurait pas confié à Morel une charge aussi importante si celui-ci n'avait pas été connu personnellement du chapitre et n'avait pas donné à Lyon des preuves de sa capacité.

C'est probablement à l'école de Jacques de Beaujeu, maître maçon et sculpteur, que Jacques Morel s'est formé. Il a pu recevoir les enseignements d'un sculpteur flamand qui travaillait à Lyon au commencement du quinzième siècle, Guillequin ou Villequin « li Flamens ». Celui-ci est probablement le même que Vuillequin Smont, un des « ouvriers d'ymaiges » de l'atelier de Claux Sluter. Il y avait à Lyon deux autres *ymagers* flamands, dont l'un, Hennequin, était de Tournai.

Voici la délibération du chapitre de l'église de Lyon au sujet de la nomination de Morel :

« 8 novembre 1418.

« Qua die fuit locutum de magistro Jacobo Morelli, magistro in lathomia, pro quo fuit supplicatum ut dictj dominj vellent ipsum

a dû être déchargé de ses contributions pour les aides d'août 1422 et de janvier 1423.

instituere in officio magistrj operis dicte ecclesie magistrj Jacobj de Bello Joco; postque, audita opinione omnium, fuit conclusum quod ipsum retinerent in magistrum, et ipsum retinuerunt, quj juravit bene et fideliter juxta morem exercere officium suum[1]. »

Le taux des appointements de Morel fut arrêté le 18 mars 1418 (1419) :

« Qua die fuit ordinatum quod stipendia magistrj Jacobj Morellj magitrj operis, taxata sint ad xx francos per annum, quousque alias plenius fuerit deliberatum[2]. »

Jacques Morel fut le dernier maître général de l'œuvre de l'église Saint-Jean.

Nous n'avons pas découvert dans les délibérations du chapitre de l'église de Lyon à quelle époque Morel résigna ses fonctions. La conduite des travaux de maçonnerie était la partie la plus importante de sa tâche, et ce n'est que le 2 juillet 1425 que ce maître fut remplacé par Pierre Noyset[3]. Il est donc possible que le départ de Jacques Morel en 1423 n'ait pas été définitif.

Pendant qu'il remplissait les fonctions de maître de l'œuvre, notre maître fut chargé d'élever dans la cathédrale le tombeau du cardinal de Saluces. Ce monument, un des plus importants que la ville de Lyon ait possédés, fut détruit par les protestants en 1562, mais le marché a été rédigé d'une façon si détaillée qu'on peut se faire une idée précise de cette sépulture d'un si grand caractère.

Le marché fut passé le 20 septembre 1420 entre les exécuteurs testamentaires du cardinal et Jacques Morel[4]. Il a été inséré dans les délibérations du chapitre de l'église de Lyon, et nous le reproduisons en entier.

« Qua die magistri Jo. Lamberti et Jo. de Nemoribus, executores ultime voluntatis recolende memorie domini A., cardinalis Saluciarum[5], archidiaconi dicte ecclesie, tradiderunt magistro Jacobo

[1] Archives du département du Rhône, Actes capitulaires, vol. IX et X réunis, f° 226 v°.

[2] Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XI, f° 17 r°.

[3] Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XII, f° 142.

[4] Amédée II de Talaru était alors archevêque de Lyon (1415 à 1444).

[5] Le cardinal Amédée de Saluces, 1373.

Morelli, magistro operis et fabrice dicte ecclesie, prifactum cercofagie seu sepulture ejusdem in hunc modum...

« Sequitur tenor prifacti :

« Primo faciet unam assietam lapidis duri spicitudinis unius pedis alias circa, super qua secure et fortiter plantari possit et valeat trelicium ferri ponendum circumcirca dictam tumbam sive sepulturam ; que quidem assieta lapidis duri absque aliquo excessu erit coequalis planicei pavimenti dicte ecclesie, nisi pro majori et pulcriori demonstratione operis, secundum dictum expertorum, aliqualis superheminencia ultra dictam planiciem esset facienda.

« Item super eadem assieta lapidis duri ponetur unus lapis francus longitudinis septem pedum et latitudinis quatuor pedum, et spicitudinis unius turni, in omnibus tamen modicum plus vel minus, prout decencia et mensura operis requiret, circumcirca operatus et politus, prout decet ; super quo lapide ponentur sponde lapidis franchi cum suis operationibus oportunis, et circumcirca ponentur decem octo ymagines de alabastro, scilicet in quolibet latere sex ymagines apostolorum, et in capite seu fronte dicte tumbe, a parte majoris altaris, ab una parte ymago Dei in sede majestatis, et ab alia ymago beate Marie Virginis, et in medio ymago representans animam predicti cardinalis, genibus flexis et manibus junctis, que per ymaginem beate Marie presentabitur ymagini Dei predicte ; et in alio capite a parte chori, ab una parte ymago sancti Johannis Baptiste, et ab alia ymago sancti Stephani, et in medio ymago sancte Katherine, cum intermediis pilaribus, souspies et aliis decoribus oportunis sollempniter et magistraliter operatis ; et super quamlibet dictarum xviij^to^ ymaginum, respondendo condecenter de uno pilari ad aliud, fient tabernacula de alabastro ad tres palmas aut alia, que mensura et altitudo proportionaliter dicte tumbe sustinere poterit, que quidem tabernacula seu piniones pulcriter et laudabiliter erunt operata et sculptata.

« Item et desuper eisdem spondis et tabernaculis ponetur alius lapis magnus similis longitudinis, latitudinis et spicitudinis, sicut predictus lapis inferior, modicum magis vel minus prout honorificencia operis et mensura requiret ; qui quidem lapis, ut melius dici et fieri poterit, polietur et mabrabitur, et in circuitu ejusdem erit scriptum sive sculptatum : Hic jacet, etc., prout in scripto, loco et tempore, eidem magistro tradetur.

« Item et in capite dicte tumbe, a parte chori, scilicet inter chorum et tumbam, fiet una magna ymago predicti domini cardinalis cum capa, genibus flexis et manibus junctis, et de eisdem manibus procedet forma rotuli in quo erit scriptum : In sola Dei misericordia spero salvari. Que quidem magna ymago ultra proportionem duorum digitorum non excedet altitudinem ilius rotunditatis pinioni altioris que est in lapide albo in capite chori, et subtus ejusdem ymaginis jenua fiet forma unius carrelli et tapetorum ad reddendum dictam ymaginem altiorem.

« Item et modicum ante vultum dicte magne ymaginis, super quolibet latere dicte tumbe, fient ymagines duorum angelorum, quorum quibuscumque una manus sustinebit et presentabit predictum rotulum et cum alia manu tenebit arma domini cum capello; que quidem ymagines etiam fient de alabastro.

« Item et super dictam tumbam, in conspectu dicte magne ymaginis, ponetur una crux cum crucifixo supra formam unius auricularii positi a parte altaris, prout est fieri consuetum die Veneris Sancta, et in quolibet latere dicti crucifixi fiet ymago unius angeli, altero genuflexo, tenentis cum suis manibus dictum auriculare, et in pede cujuslibet angelorum dictorum, a parte retro, fient etiam arma domini cum suo chapello. Que quidem ymagines angelorum, crucifixi et aurellarii fient de alabastro et proportionabuntur taliter quod non excedent altitudinem magne maginis predicti domini cardinalis.

« Item et dicta sepultura seu tumba erit taliter proportionata quod lapis magnus superior se reddat ad altitudinem parvi muri existentis inter chorum et magnum altare et modicum plus vel minus, secundum quod pro clariori demonstratione dicti operis fieri poterit ad dictum expertorum.

« Item est actum et conventum quod idem magister Jacobus opus predicte tumbe jamdictum ita solempniter et magistraliter faciet prout singula queque in eadem tumba necessaria ad magnificenciorem demonstracionem decoremque tam laudabilis ecclesie et loci ac dicti domini cardinalis ipsiusque magistri Jacobi honorem exposcunt et requirunt, cum propter dicti operis excellentiam scriptis redigi non valeant, ymo nec per alium quam sufficientes et expertos in arte lapicidum.

« Item fuit actum quod idem magister Jacobus suis propriis

sumptibus et expensis teneatur providere et ministrare sibi de omnibus et singulis tam lapicidus magnis et parvis, alabastro, cemento, ferro, plumbo, quam aliis quibuscumque necessariis et oportunis, usque ad appositionem trellicii ferrei exclusive, et dictam sepulturam sive tumbam completam et perfectam et in loco suo positam reddet hinc ad festum Nativitatis Domini secuturum post proximum, hoc est hinc ad festum Nativitatis Domini, quo, secundum consuetudinem Romane Curie, incipiet computari anno a Nativitate Domine millesimo CCC° XX° secundo.

« Item fuit actum et conventum quod prefati exequtores pro precio et nomine precii facture predicti sepulture incontinenti realiter tradere et solvere eidem magistro Jacobo teneantur, usque ad complementum, mille et quingentorum francorum monete currentis ; pro quo precio mille et quingentorum francorum, idem magister Jacobus pro se et suis heredibus eandem tumbam sive sepulturam facere, complere et perficere in omnibus et per omnia suis propriis sumptibus et expensis et perfectam reddere infra tempus predictum promisit, etc.

« Item quod idem magister Jacobus bene et condecenter cavere seu fide jubere teneatur et debeat[1]. »

Nous allons indiquer en quelques mots quelle était, d'après ce marché, l'ordonnance du tombeau du cardinal de Saluces.

Le tombeau, fait de marbre ou d'albâtre poli, reposait sur une assise de pierre dure d'un pied de haut ; il avait sept pieds de long sur quatre pieds de large. Dix-huit statues d'albâtre décoraient ses faces. De chaque côté étaient six statues d'apôtres ; au chevet, près du maître autel, Dieu le père, assis sur son trône, avait auprès de lui la Vierge Marie qui lui présentait le cardinal de Saluces agenouillé et les mains jointes. Les statues de saint Jean-Baptiste, de saint Étienne et de sainte Catherine occupaient la face du côté du chœur. Ces statues étaient placées dans des niches très ornées, surmontées de dais et séparées par des colonnettes ; on appelait, au quinzième siècle, ces niches des tabernacles. Ce massif entouré de statues était recouvert d'une large table de pierre polie, autour de laquelle l'épitaphe était sculptée.

[1] Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XI, f°s 76 r° et v°, 77 r° et v°, 78 r°.

Une grande statue du cardinal de Saluces, lequel était revêtu de la chape, à genoux sur un coussin et les mains jointes, s'élevait à la tête du tombeau, du côté du chœur, et deux anges qui lui faisaient face tenaient, l'un un écusson aux armes du prélat, surmonté du chapeau de cardinal, et l'autre un rouleau avec l'inscription : *In sola Dei misericordia spero salvari.* Enfin, un crucifix, placé comme on a coutume de le faire le vendredi saint (c'est-à-dire horizontalement), était supporté par un ange agenouillé.

On peut donc se faire une idée de ce monument quant aux principaux traits du dessin. On voit par les termes du contrat, dont la naïveté est en ce point singulière, que Jacques Morel promettait de s'appliquer à faire une œuvre excellente, et les exécuteurs testamentaires du cardinal comptaient que l'œuvre serait digne du maître auquel ils en confiaient l'exécution.

En 1423, Jacques Morel n'exerçait probablement plus, du moins d'une façon régulière, les fonctions de maître de l'œuvre de l'église Saint-Jean. Nous n'avons pas trouvé dans les actes capitulaires l'acceptation de sa démission, mais, en 1424, Morel n'était plus porté sur les rôles des tailles et des aides. Toutefois, le rappel sur le chartreau de 1434 d'une petite partie du montant de sa contribution à l'aide de 1422 qu'il devait encore [1], donne à penser qu'il n'était pas définitivement éloigné de Lyon ou qu'il y revenait de temps en temps, ne fût-ce que pour y faire de courts séjours. Comme il n'est plus inscrit ensuite sur le registre des « Restes à payer », il est évident qu'il avait acquitté sa dette en 1434.

Nous ignorons où ce grand sculpteur a travaillé de 1423 à 1448.

Jacques Morel demeurait à Montpellier en 1448. Nous n'avons pas encore découvert quels travaux il a exécutés dans cette ville.

Le 24 juin 1448, il était à Lyon, passant avec le duc de Bourbon le marché dont nous allons parler. Charles, duc de Bourbon, avait épousé Agnès de Bourgogne, fille puînée de Jean Sans peur et de Marguerite de Bavière sa femme. Il résolut, suivant l'usage du

[1] En quelque lieu que Morel se soit trouvé et à quelque travail qu'il ait été employé, il devait gagner bien peu, car c'est par de petits payements successifs qu'il s'est acquitté de taxes arriérées, à moins que le Consulat ne l'ait déchargé par degrés d'une partie de sa dette.

temps, de faire élever de son vivant le tombeau dans lequel il désirait reposer après sa mort, et il voulut que ses restes et ceux de la duchesse fussent placés dans le même mausolée. L'église de l'abbaye de Souvigny renfermait déjà le tombeau de Louis II de Bourbon et d'Anne d'Auvergne, sa femme; elle fut choisie pour recevoir cette nouvelle sépulture.

Le marché de 1448 présente tant d'intérêt que nous le reproduisons de nouveau [1] :

« A tous ceulx qui ces présentes lettres verront, Durand Bandereul, bourgeois de Saint-Pierre le Moustier et garde du scel du Roy nostre Sire en la prévosté dudit lieu, salut : Savoir faisons que, pardevant Jehan Donet, clerc juré et notaire du Roy nostredit seigneur, et dudit scel et le nostre, auquel quant ad ce nous avons commis nostre povoir, furent présens en leurs personnes très hault et puissant prince monseigneur Charles duc de Bourbonnois et d'Auvergne, d'une part, et maistre Jaques Morel, tailleur d'ymages demorant à Montpellier, d'autre part; lesdites parties et chacune d'icelles, de leur bonne volenté, ont congnu et confessé avoir fait, passé et accordé ce qui s'ensuit : C'est assavoir que ledit maistre Jaques Morel a promis et sera tenu de faire à mondit seigneur le duc, en la ville de Souvigni, dedans l'église du monastère dudit lieu, devant l'autier de monseigneur Saint Meril ou en tel autre lieu et place en ladicte église qu'il plaira à mondit seigneur le duc, une sépulture pour mondit seigneur le duc et pour madame la duchesse, en la manière qui s'ensuit : c'est assavoir que ladite sépulture sera toute carrée, de dix piez de long et de six piez de large, et de la haulteur de la sépulture de feu monseigneur le duc de Bourgogne estant à Dijon. Et sera la tumbe de dessus ladicte sépulture, où les personnages de mesdis seigneur et dame gerront, de mabre noir de quatre piesses, et l'embassement de ladicte sépulture dessoubs sera semblablement de mabre noir de quatre piesses; les espondes et cotières de ladicte sépulture seront de pierre tendre. Item, dessus ladicte tumbe de mabre noir, aura deux ymages d'albâtre blanc de Salins, représentens les person-

[1] Nous rappelons que c'est M. C. Guigue qui a publié le premier cette pièce si précieuse, dans les *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 311 à 320. On la trouvera aux Archives nationales, P[1] 2916. La copie que nous donnons a été faite d'après le texte conservé aux Archives.

nages de mesdis seigneur et dame, de la grandeur qu'il s'apartiendra; l'un desdiz ymages représentent mondit seigneur, et l'autre ymage représentent madicte dame. Lesquelx deux ymages ledit maistre Jaques fera de telle façon qu'il plaira à mondit seigneur le duc. Et soubs la teste de chacun ymage; aura ung aurilier de mesme ledit ymage et à la teste de l'ymage de mondit seigneur aura deux anges d'albâtre, tenans ung bassinet d'albâtre; derrière ladite teste et aux piez dudit ymage aura ung lion d'albâtre. Et derrière la teste de l'ymage de madicte dame aura deux anges d'albâtre qui tiendront ung escu aux armes de madicte dame; et aux piez dudit ymage deux petits chiennes d'albâtre ou ce que bon semblera à madicte dame[1]. Item, tout à l'entour de ladicte sépulture, aura vint tabernacles d'albâtre, amcors plus que moins, que grands que petis, assis sur pilliers, ainsi qu'il appartiendra, pour lesdiz tabernacles. Et sur chacun pillier aura un angelot d'albâtre, chacun angelot tenant un escusson d'albâtre aux armes de mondit seigneur et de madicte dame. Et dedens lesdiz tabernacles aura quarente et quatre personnages d'albâtre, ou plus ou moins, plorans et portant dueil. Item, dessus ladicte sépulture aura une croix de cuivre dorée d'or qui couvrira les quatre jointes de la tumbe de marbre noir de dessus ladicte sépulture. Et seront les esles de tous les anges et angelots, estans en ladicte sépulture, de cuivre doré; et les lettres du tiltre qui sera à l'entour de ladicte tumbe seront aussi de cuivre. Laquelle sépulture, par la manière que dit est, ledit maistre Jaques a promis de faire et accomplir bien et dehuement à ses despens, fournir et bailler tout albâtre blanc neccesserre et appartenant à faire ladicte sépulture. Et mondit seigneur le duc a promis et sera tenu de bailler et livrer, conduit à ladicte ville de Sovigni à ses despens, audit maistre Jaques, tout mabre noir neccesserre et appartenant à faire les deux tumbes de dessus et dessoubs ladicte sépulture, et livrera mondit seigneur audit maistre Jaques toute la pierre qu'il lui fauldra à faire les espondes et cotières de ladicte sépulture. Item, plus sera tenu mondit seigneur le duc de faire faire à ses despens ladicte croix et les esles des anges de cuivre et faire dorer, et aussi les lettres du tiltre qui sera à l'entour de ladicte tumbe, et ledit maistre Jaques

[1] Voir, ci-après, pl. III.

asseira et mectra en euvre à ses despens ladicte croix, lesdictes esles et l'escripture dudit tiltre. Item, fera faire mondit seigneur le duc à ses despens les cave et fondemens tels qu'il appartiendra de faire dessoubs ladicte sépulture. Item, baillera et délivrera mondit seigneur le duc audit maistre Jaques Morel en ladicte ville de Sovigny, hostel pour mectre les pierres et besongnes neccessairres audit maistre Jaques à faire ladicte sépulture, et ouquel hostel ledit maistre Jaques fera sa demorance et de son mesnage jusques à la fin de la besongne. Et en oultre plus, mondit seigneur le duc paiera, a promis et sera tenu de paier audit maistre Jaques; pour la facon de ladicte sépulture et pour ledit albâtre blanc fourni, et pour faire et accomplir ladicte sépulture par la forme et manière que dessus est dit, la somme de troys mil cinq cens escus d'or courans à présent; dedans le temps et terme de cinq ans prouchain venant à commancier le premier an à la feste Saint-Michel archange[1] prouchain venant, à chacun an sept cent escus, à deux termes en l'an, c'est assavoir à Noël et à Saint-Jean-Baptiste, à chacun termes trois cens cinquante écus; premier terme et paiement commençant à Noël prouchain venant. Laquelle sépulture, par la manière que dessus est dit et devisé, ledit maistre Jaques a promis et promet par ces présentes de rendre faicte et accomplie dedans la fin et terme desdiz cinq ans. Promectans lesdiz monseigneur le duc et maistre Jaques Morel et chacun d'eulx par les foys et serremens de leurs corps et sous l'obligation et hypothèque de tous leurs biens, meubles et immeubles quelxconques, et de leurs présens et à venir, de faire et acomplir chacun de sa part les choses dessus dictes, promises, et que contre icelles jamais ils ne viendront, ne feront venir en aucune manière le temps à venir; aincois ces présentes lettres tiendront et garderont fermement sans corrompre et rendra et restituera l'autre partie à l'autre toutes pertes, dommages et intérestz que l'une desdictes parties aura ou encorra sur ce pour deffault des choses dessusdictes non tenues, observées et acomplies comme dit est. Et quant à faire et acomplir les choses promises par ledit maistre Jaques de point en point, par la manière que dessus est dit et déclaré, icellui maistre Jaques a obligé et oblige expressément lui, ses hoirs et tous sesdits biens, à la juridiction, cohercion

[1] 29 septembre.

E BOURGOGNE, DUCHESSE DE BOURBON

et contrainte du scel du Roy, nostredit seigneur, en ladicte prévosté, et veult estre contraint et compelly de par le Roy, nostredit seigneur, par prinse, vente et explet de sesdiz biens et par prinse-arrest, détemption de son propre corps par les forces et compulsion du petit scel de Montpellier, des cours de Champaigne et de Brie, et comme si ce présent traictié et accort y avoit esté fait et passé ; par sentence d'escomueniement et par toutes autres cours et juridicions qu'il plaira eslire à mondit seigneur le duc en ung mesme temps et divers, l'une desdictes cours non perturbant l'autre, et a renuncé et renunce ledit maistre Jaques à toutes barres, cautelles et cavillacions, à tout droit escript et non escript, canon et civil, à toutes lettres de grâce, respit, quinquenelles et autres, impétrées ou à impétrer tant de nostre Saint Père le Pappe, du Roy nostre seigneur que d'autre seigneur, prélat ou prince. Et à faire, tenir et à compter par mondit seigneur toutes les choses dessus dictes par lui promises, icellui monseigneur le duc a obligé tous sesdiz biens et de ses hoirs présens et à venir, et a volu et veult estre pour ce compelli et contraint de par le Roy nostredit seigneur et de par nous ou celui qui sera en lieu de nous; et a renuncé et renunce mondit seigneur le duc à toutes et singulières accions et exceptions de déceptions, de mal, de fraude, d'erreur et lézion, et à tout ce généralement qui, tant de fait comme de droit, aider et valoir lui pouroient à dire, venir ou faire venir contre ces lettres et le contenu en icelles. En tesmoing de ce, nous garde du scel royal de ladicte prévosté, à la rellation dudit juré, auquel nous adjoutons foy plénière en ceste partie, avons mis et apposé le scel de ladicte prévosté à ces présentes lettres. Ce fut fait et donné en la ville de Lyon, présens révérend père en Dieu l'évesque du Puy, nobles hommes messire Gastonnet Gaste, seigneur de Luppé, Loys, seigneur d'Uppinat, Loys de la Vernade et Jehan du Chastel, chevaliers, maistre Symon de Pavie, conseiller, Jehan Sirot, trésorier général, et Hugues Courtin, secrétaire de mondit seigneur le duc, le lundi, vint quatriesme jour du mois de juingt, l'an de grâce mil cccc quarante huit.

« (*Signé :*) Donet. »

Le tombeau du duc Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, commencé en 1448, devait être exécuté dans l'espace de

cinq ans, c'est-à-dire devait être terminé en 1453. Jacques Morel paraît avoir achevé ce monument dans le temps voulu [1].

L'auteur d'un ouvrage du plus haut intérêt sur le roi René [2], M. A. Lecoy de La Marche, qui a fait une étude complète des comptes et des mémoriaux de ce prince, a découvert un sculpteur du nom de Jacques Moreau parmi les maîtres qui ont été au service du roi René. M. Lecoy de La Marche a admis que Jacques Moreau est le même que l'auteur de la sépulture de Charles Ier de Bourbon, Jacques Morel.

Le nom de Morel pouvait avoir la forme Moreau. On sait comme il y avait autrefois peu de fixité dans la forme des noms propres. Nous connaissons d'ailleurs, à Lyon même, bien des exemples de ce changement de la désinence dans les noms. Un peintre, Jean Ramel, qui a travaillé à Lyon de 1499 à 1538, désigné le plus souvent sous le nom de Ramel, a reçu, dans quelques articles des comptes et dans des rôles des tailles, le nom de Rameau. Un maître dorier, Jean Grivel (...1439-1474), était appelé aussi Griveau; un orfèvre et joaillier, Richard Bigotel (...1529-1563), était connu sous le nom de Bigoteau. On sait aussi qu'on disait indifféremment au quinzième siècle Soreau et Sorel. Le père d'Agnès Sorel était Jean Soreau, seigneur de Saint-Géran et de Coudun; son frère André a gardé le nom de Soreau, et Agnès portait dans le même temps celui de Sorel.

Nous partageons l'opinion de M. Lecoy de La Marche, opinion acceptée par M. Louis Courajod, que le Jacques Morel de 1448 et le Jacques Moreau de 1459 sont un seul et même personnage.

Cela dit, voyons quel nouvel ouvrage doit être mis à l'actif de ce maître.

Le roi René ordonna, en 1450, qu'un tombeau serait érigé dans l'église Saint-Maurice, à Angers, pour servir de sépulture à sa femme, Isabelle de Lorraine, et à lui-même.

Le premier *marchié* ou *pris-fait* fut passé « le darrain jour

[1] Charles Ier, duc de Bourbon, est mort le 4 décembre 1456.

[2] *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, 1875.

d'aoust mil iiij^c cinquante » avec Jean Poncet, imagier ou tailleur d'images. Cette convention existe encore [1], et M. Lecoy de La Marche l'a publiée [2].

Jean Poncet commença le tombeau en 1450 ; il mourut en 1452. Il fut remplacé d'abord par son fils seul, Pons Poncet, aussi sculpteur, et ensuite par Pons Poncet et Colin de Hurion.

La tâche de l'un et de l'autre de ces maîtres n'est pas nettement définie dans les documents, et il semble qu'ils n'aient été que de simples sculpteurs. Quoi qu'il en soit, le nom de Jacques Moreau n'est mentionné dans les lettres des gens des comptes du Roi qu'en 1459.

« 19 juillet 1459.

« ...SIRE,

« Maistre Jacques Moreau est presque à la fin des chevaliers et dammes de vostre sépulture. Nous les visitons souvent et est très belle et riche besongne. Le maistre de voz œuvres dit que en ce royaume n'a ouvrier qui sceust approucher en ce cas dudit maistre Jacques. Il est seul et besongne tout de luy et par ce convient que l'ouvraige prenne long train [3]... »

Le roi René a répondu de Marseille :

« 9 septembre 1459.

. . . . . .

« Au xe (article) qui est que maistre Jacques Moreau est presque à la fin des chevaliers et dammes de nostre sépulture, et que les visitez souvent et est très belle et riche besoingne, nous avons sceu par autres lettres comment il est trespassé et que ladicte sépulture n'est encores achevée. Et pour ce que nous ne savons nul pareil ouvrier qu'il estoit, faictes enquérir et savoir à Bourges si les Flamans qui ont besongné en celle de feux le duc de Berry, en laquelle monseigneur le Roy a fait naguère besoigner, et, comme nous croions, fait encores de présent, s'il y sont encores, et les

[1] Archives nationales, P 1334^5.

[2] M. A. Lecoy de La Marche avait fait précéder son ouvrage sur le roi René d'un autre ouvrage dans lequel il a publié les documents originaux dont il devait faire un si heureux usage. (*Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, 1873.)

[3] Archives nationales, P 1334^7, f° 59. — LECOY DE LA MARCHE, *Extraits des comptes*, p. 56.

faictes venir, s'il est possible de les avoir, pour l'achever, comment qu'il soit[1]... »

Cette lettre de René s'est croisée avec une lettre des gens des comptes du Roi du 15 septembre 1459.

« Sire, maistre Jacques Moreau est allé de vie à trespassement, en dette envers plusieurs personnes, et n'a esté trouvé riche en or et argent que de v sols. Les chevaliers et dammes de vostre sépulture sont parachevez, excepté une petite porcion de l'un des ymaiges[2]... »

Enfin le nom de Jacques Moreau paraît encore dans la lettre suivante des gens des comptes[3] :

« 13 février 1460.

« ...Sire, Au fait de vostre sépulture, dont nous escripvez que envoyons quérir des ouvriers à Bourges pour faire parachever l'ouvraige des chevaliers et dammes que feu maistre Jacques Moreau avait la charge de faire et acomplir, Sire, il n'est besoing de ce faire, et nous semble que autresfoiz vous en avons escript, pour ce que lesdits chevaliers et dammes sont faiz et acompliz fors seulement une main qui se fera bien aisément par Poncet... Et fait très beau veoir lesdits personnaiges[4]... »

Jacques Morel a donc été chargé de faire une partie des statues du monument, tout au moins ces groupes de chevaliers et de dames dont il est question dans les lettres précédentes.

L'ordonnance du tombeau différait de celle du mausolée de l'abbaye de Souvigny[5]. Ce tombeau était appliqué contre la muraille de l'église; c'était une conception italienne. Le roi René, qui n'oubliait pas son titre de roi de Sicile et qui était familier avec l'art monumental italien, aura imposé cette partie du pro-

[1] Archives nationales, P 1334[7], f° 72 v°. — Lecoy de La Marche, *Extraits des comptes*, p. 56 et 57.

[2] Archives nationales, P 1334[7], f° 65 v°. — Lecoy de La Marche, *Extraits des comptes*, p. 57.

[3] Cette lettre répondait à une lettre de René du 8 novembre 1459, dans laquelle le Roi confirmait l'ordre qu'il avait donné dans sa lettre du 9 septembre 1459.

[4] Archives nationales, P 1334[7], f° 101. — Lecoy de La Marche, *Extraits des comptes*, p. 59.

[5] M. Lecoy de La Marche a donné la description du tombeau. (*Le Roi René*, p. 21.)

gramme et aura même indiqué de quels modèles il fallait s'inspirer. La statue de René et celle de sa femme Isabelle de Lorraine, faites de marbre blanc, étaient couchées sur une large table, et plusieurs statues s'élevaient alentour : c'était Jésus crucifié, la vierge Marie et saint Jean, saint Michel et la Madeleine. Par devant étaient trois chevaliers et trois dames.

Nous ne connaissons que par le marché du 31 août 1450 le caractère qu'avaient ces deux groupes :

« Item, pour les troys chevaliers qui porteront l'un le heaulme, l'autre la banière, l'autre l'estandart, laquelle banière et estantart seront de léton, et troys dames assises ou devant de la sépulture, faisant manière de dueil et disant leurs heures, et seront de pierre de Rajasse [1]... »

Ces groupes, surtout le groupe des chevaliers, qui introduisaient dans la disposition générale du monument une décoration si nouvelle et véritablement originale, devaient produire un grand effet, et les gens des comptes du Roi ont dit d'eux que c'est « très belle et riche besongne ». Les chevaliers avaient chacun cinq pieds de haut.

Il est possible que Jacques Morel soit l'auteur de la sépulture de René quant à la composition ou d'un projet de cette sépulture.

En effet, on voit mettre, le 12 octobre 1450, « ou petit coffret de la grant chambre des comptes... la portraicture de la sépulture du Roy [2]... »

Et René écrivait de Toulon, le 18 décembre 1459, qu'on lui fit apporter « le patron qui fut de maistre Jaques Moreau [3] ».

Le *patron* exécuté par Jacques Moreau n'est-il pas « la portraicture de la sépulture » faite en 1450? Le *patron* est-il le dessin du tombeau tout entier, ou est-il un nouveau dessin de ces groupes des chevaliers et des dames qui est certainement l'œuvre propre de Moreau?

Quoi qu'il en soit, René, qui a fait plusieurs séjours à Lyon et qui y avait vu le mausolée du cardinal de Saluces, connaissait certainement Jacques Morel, et il est possible qu'il ait demandé au

[1] Archives nationales, P 1334[5], f° 36. — Lecoy de La Marche, *Extraits des comptes*, p. 47.

[2] Archives nationales, P 1334[5], f° 21.

[3] Archives nationales, P 1334[7], f° 93 v°.

maître hors de pair qui avait élevé ce dernier monument un projet pour sa propre sépulture.

Le tombeau du roi René a été détruit, et il n'en reste que des débris; on ne possède aucune représentation du monument primitif, de sorte que ce dernier travail de Jacques Morel n'est connu que par les lettres que nous avons citées.

Nous ne devons pas passer sous silence un autre Jacques Morel qui, à la même époque, fut aussi maître maçon et sculpteur.

Ce Jacques Maurel[1] (*Jacobus Maurelli, lapicida*) habitait en 1448 à Rodez, et passa dans cette ville, le 25 octobre 1448, un marché avec le chapitre de l'église de Rodez. Maurel s'engagea à tracer le plan et les dessins du portail méridional de la cathédrale et à le construire; ce portail devait être orné de cent huit statues de pierre au moins. Jacques Maurel dirigea cette entreprise et y travailla de ses mains de 1448 à 1456; il disparut en l'abandonnant dans cette dernière année[2].

Notre Jacques Morel, Jacques Morel le Lyonnais, demeurait à Montpellier en 1448 et signait à Lyon en cette année le prix fait pour l'exécution du tombeau du duc de Bourbon. Le Jacques Maurel de Rodez était, à n'en pas douter, dans cette dernière ville à la même époque et dans les années suivantes, de sorte qu'on peut tenir pour certain que le même nom était porté dans le même temps par deux maîtres différents.

Jacques Morel ne nous intéresse pas seulement par ses œuvres personnelles; il n'a pas été isolé dans le mouvement particulier qu'il représente. A-t-il été entouré dans son atelier de quelques élèves, tout en y travaillant de ses mains? a-t-il été le chef, l'inspirateur d'une petite école qui a mis à profit ses enseignements et ses exemples? Nous l'ignorons. En examinant des ouvrages de ce temps, on voit l'effet de son influence. Le tombeau d'Agnès Sorel en donne une preuve.

[1] L'orthographe du nom est différente, mais cette différence (Morel et Maurel) est sans importance. Au quatorzième et au quinzième siècle, les nombreux noms de personnes dérivés de Maure étaient écrits indifféremment Maure ou More.

[2] Archives de l'Aveyron, fonds de l'église de Rodez. Voir l'*Histoire de la cathédrale de Rodez*, par L. Bion de Marlavagne, 1875, p. 58 et suiv., 291 et suiv.

Agnès Sorel est décédée à Loches en février 1450; elle fut inhumée dans le chœur de l'église, et un monument fut élevé sur sa tombe. Ce monument a été déplacé en 1777 et doit probablement à ce déplacement d'avoir été conservé.

La statue de marbre blanc repose sur une table. Deux anges sont agenouillés de chaque côté de la tête, et les pieds d'Agnès sont appuyés contre deux agneaux. Cette statue n'a, ni comme art, ni comme exécution, la valeur de la statue de la duchesse de Bourbon. Elle a plus de froideur, moins de sincérité et de correction. Dans le talent du sculpteur la souplesse est moindre. On retrouve dans les plis de la robe le jet caractéristique des plis des statues de Souvigny, avec un peu moins d'ampleur et de naturel[1].

A l'époque où Morel exécutait les statues du duc et de la duchesse de Bourbon, on travaillait à la sépulture d'Agnès Sorel. Loches n'était pas éloigné de Souvigny. Il n'y a pas d'ailleurs à tenir compte des distances : les pièces de ce genre étaient faites souvent dans l'atelier même du maître; on les transportait ensuite à leur destination, même à une distance très éloignée.

M. Courajod a signalé les traits qui rattachent la statue dont nous venons de parler à l'œuvre de Jacques Morel, sans toutefois la lui attribuer. L'analogie ne saurait être contestée.

Un homme comme ce maître, dont la vie de travail dépasse quarante années, a dû avoir dans les grandes entreprises de son temps une part plus grande que celle que nous lui avons assignée d'après les rares documents qui ont échappé à la destruction. On arrivera par degrés à découvrir quels ouvrages sont sortis de sa main et dans quel cercle il a exercé son influence.

En résumé, Jacques Morel, fils d'un sculpteur lyonnais et né à Lyon, travaillait dans cette ville en 1417 et y était investi en 1418 des fonctions de maître de l'œuvre de la cathédrale; il demeurait à Montpellier en 1448 et à Angers en 1459, et est décédé dans cette dernière ville en 1459. Il devait avoir atteint alors un âge avancé.

[1] Voir ci-après, pl. IV.

Jusqu'à ce point de notre étude, nous n'avons fait en quelque sorte que présenter les documents originaux, et l'on a pu juger d'après eux des travaux que notre maître a accomplis. Il reste à essayer de montrer quelle a été la valeur de ce sculpteur et quel a été le caractère de son œuvre. Cette partie de notre tâche est assez difficile à remplir; car, si l'histoire de la sculpture en France n'est pas incertaine, à notre avis, dans cette période du quinzième siècle, qui fut si brillante et qui offre tant d'intérêt, le champ des controverses est encore ouvert.

M. Louis Courajod a exprimé l'opinion que Jacques Morel était un pur Bourguignon, au moins de doctrine et de style. Nous n'y contredisons pas.

A ce sujet, M. Courajod a établi une distinction entre l'art flamand et l'art que, à raison des œuvres de l'école de Dijon, il a appelé l'art bourguignon. « L'art bourguignon, a-t-il dit dans une étude qui est neuve et attrayante, cet art, bien qu'il fût d'origine ou d'influence soumis à l'art flamand, est plus chaud, plus coloré, plus puissant, moins raffiné, moins élancé, mais plus trapu et plus nerveux[1]. »

Une école de sculpture s'était formée en effet à Dijon, grâce à l'esprit d'entreprise et à la volonté persévérante des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, et principalement de Philippe le Hardi. Cette école, dont les premières inspirations furent flamandes, qui resta fidèle à son principe, a acquis à juste titre un haut renom et l'a gardé jusqu'au milieu du quinzième siècle. Malgré ses origines et ses renouvellements, nous pouvons la regarder comme nôtre; la terre bourguignonne était une terre française.

Longtemps auparavant, l'art de la Flandre avait pénétré dans notre pays, et, sous son influence, nos sculpteurs ont fait des œuvres d'une rare excellence. Nos Valois du quatorzième siècle avaient un grand goût pour cet art et engagèrent des Flamands à leur service. A ce contact, à ces exemples, nos maîtres nationaux prirent une nouvelle direction et acquirent plus de force.

[1] *Jacques Morel, sculpteur bourguignon. Gazette archéologique*, année 1885, p. 248.

Un peu plus tard, un Flamand du Nord, Claux Sluter, « ouvrier d'ymaiges et varlet de chambre » de Philippe le Hardi, qui fut un des plus grands maîtres du quatorzième siècle, successeur dans son office d'un autre grand maître, celui-ci Flamand du Midi, Jean de Marville, dont il n'est guère possible de déterminer l'œuvre, Claux Sluter, disons-nous, imprima aux sculpteurs qui se pressèrent dans son atelier, Flamands pour la plupart, quelques-uns Bourguignons, une direction très personnelle. Cependant, malgré l'enseignement et l'inspiration de maîtres purement flamands, l'école de Dijon, qu'on connaît bien par les œuvres qui restent d'elle, n'est pas absolument flamande. Elle a son caractère propre, et c'est un fait digne d'attention.

La remarque de M. Courajod, que nous avons présentée plus haut, est vraie. Peut-être est-il excessif d'appeler bourguignon cet art issu de l'art flamand et qui en diffère d'une façon marquée. Car cet art, qui est assez divers, on en observe les manifestations en plus d'une région de notre pays. C'est en quelque sorte un art de transition. Il a succédé à un art également vigoureux et qui avait reçu aussi l'empreinte de l'inspiration flamande, mais il en était absolument indépendant. Ces éclosions ont eu lieu sur la terre française; elles se sont continuées par l'initiative ou avec l'aide de maîtres français, et l'on observe en plus d'un cas dans ces manifestations de l'art un peu du génie de l'ancienne école française.

Il y avait quelque hardiesse, avec les idées qui ont eu cours si longtemps en notre pays, à faire la distinction dont nous parlons. Quoi qu'on ait dit, celle-ci est le plus souvent très visible, et il est facile de la justifier par une analyse un peu intelligente. M. Courajod a entrepris cette démonstration, et quelque jour l'histoire de notre sculpture se présentera avec une ordonnance nouvelle.

L'art de l'école de Dijon, ou, si l'on veut, l'art français du quatorzième et du quinzième siècle, a en général moins de sécheresse, plus de vigueur et d'ampleur que l'art qui fut, aux premiers temps, son modèle par les maîtres et par les exemples. L'évolution se fit rapidement, et, dans les œuvres de nos sculpteurs, on observe en la suite des temps plus de noblesse et un goût plus fin. Peu importe d'où est venue cette sorte de raffinement : d'un

retour vers les maîtres *primitifs* ou d'un plus grand effort vers le vrai.

Les ouvriers flamands de la Chartreuse de Champmol, à Dijon, ont ressenti l'influence du milieu dans lequel ils ont travaillé, comme aussi ils ont exercé sur les maîtres français une action que ceux-ci avaient éprouvée antérieurement. Bien avant Sluter, il faut le redire, la *manière* si originale, si vive, si sincère, des Flamands du Nord et du Midi a, par une pénétration insensible, modifié partout celle de nos *imagiers*. Le mouvement que l'atelier de Dijon imprima porta au plus haut point l'entraînement vers cette forme de l'art si heureuse et déjà si séduisante, de sorte que, à raison de ce fait et du degré d'importance de cet atelier, on accorde à l'école bourguignonne l'honneur d'un élan qui se produisait partout.

Notre ami le marquis Léon de Laborde, juge si clairvoyant de toutes les manifestations de l'art, était dominé par la grandeur des résultats obtenus sous l'impulsion de Philippe le Hardi, quand il a dit que « notre statuaire moderne a son berceau à Dijon ». Il a ajouté, ce qu'on ne saurait contester, que « les monuments de Dijon ouvrent, dès la première moitié du quinzième siècle, avec une ampleur et une indépendance surprenantes, l'ère de la Renaissance[1] ». Oui, il faut laisser, il faut donner à Dijon le bénéfice de ce mouvement puissant, et, si nous acceptons, pour une partie de notre art du quinzième siècle, cette appellation d'art bourguignon qui laisse quelque incertitude dans l'esprit, c'est qu'elle exprime le mieux l'impression qu'on garde de cette école et de son rayonnement.

L'art français de la pierre était merveilleux au douzième et au treizième siècle, au quatorzième et au quinzième siècle. L'atelier de Dijon et l'atelier de Paris ont été, au quatorzième et au quinzième siècle, des centres d'action, des foyers où s'accomplissait la fusion des éléments, en proportion sans cesse variable, de notre art et de l'art de la Flandre, et il faut reconnaître que la part de l'art flamand fut de beaucoup la plus large. En tous lieux avait lieu le même travail avec les diversités qui résultaient, et du tempérament particulier des artistes de la région,

[1] *Les Ducs de Bourgogne, Preuves*, t. I, p. 75.

et du sentiment historique local, et de la nature des entreprises.

Ces diversités, on les observe en Bourgogne comme ailleurs. L'art bourguignon n'oubliait pas sans doute à quelles sources il avait puisé, il gardait les mêmes modes d'expression et le même sentiment de l'art, mais, dans le même temps, il perdait de son élévation, il ne restait plus grand art, il s'affaiblissait, devenant en quelque sorte plus *réaliste,* prenant le caractère d'une école provinciale. Notre art à nous, le nouvel art français, s'élevait.

Tandis que nous avions chez nous cet art bourguignon si vivant qui a eu son originalité, l'art flamand, qui nous avait envahis naguère et dont les manifestations ont été si hautes dans plus d'une de nos provinces, l'art flamand devait se répandre aussi en Italie. Sa pénétration fut plus grande en ce pays qu'on ne le soupçonne, mais sa puissance d'expansion fut contenue, son action fut peu prolongée, et, par un retour singulier, un courant nouveau porta chez nous l'art italien. L'influence italienne fut toutefois moins forte chez nous, dans l'ensemble, que ne l'avait été celle de la Flandre. C'est ainsi que, à la suite de ces apports successifs, nous sommes entrés en possession d'un art particulier bien équilibré, qui est devenu notre art national. Dans l'art de notre ancienne école, déjà si vigoureux et qui n'était pas tout à fait nôtre, l'art flamand avait introduit un puissant esprit de vérité; l'art italien, issu de l'art de l'antiquité, devait lui donner la mesure, l'élégance et la fierté : on s'en rend compte en voyant les œuvres charmantes du commencement du seizième siècle. Et c'est ainsi que, avec des idées et des procédés d'art divers, nous en sommes venus à nous faire nous-mêmes et, après un long effort, à avoir notre propre école. Il sera toujours vrai de dire que c'est à Dijon que cette entreprise a pris corps définitivement et qu'elle fut poursuivie avec le plus d'énergie et un goût très ferme.

Ce qui s'est produit en France, le retrouvons-nous à Lyon? Cela est incertain.

Lyon est peu éloigné de Dijon, et il semble que l'influence des maîtres de l'école de Dijon aurait dû être bien marquée dans notre ville. Toutefois, si l'on observe cette influence dans quelques-uns de nos monuments, elle paraît avoir été assez faible. Lyon, sans être resté en dehors du courant de l'art franco-flamand, ne s'y est

pas abandonné; des ouvrages isolés marqués au coin du style bourguignon ne suffisent pas, à notre avis, pour faire comprendre la région lyonnaise dans le champ d'action du grand atelier de la Bourgogne. Il nous semble que la pénétration de l'art bourguignon a été faible à Lyon. Aucun des principaux collaborateurs de Sluter ne s'est établi dans notre ville. Un seul tailleur d'images paraît avoir appartenu à l'atelier de Dijon : c'est, en 1398, Gillequin ou Villequin le Flamand, qui est probablement le même que Vuillequin Smont, employé par Sluter en 1393 et en 1394. S'il y a eu à cette époque d'autres Flamands, il semble, d'après la courte durée de leur séjour, que c'étaient des maîtres nomades, comme ce maître Hennequin qu'on retrouve à Troyes, à Romans, à Paris, etc.

L'atelier de la Chartreuse a dû attirer à lui bien des ouvriers. La façon saisissante dont Claux Sluter représentait la figure humaine et ordonnait l'ornementation de pierre fut vite acceptée; elle n'était pas neuve, elle n'était pas non plus correcte, mais l'action de Sluter fut décisive. Ce qu'on sait de lui montre quel rare et vigoureux tempérament d'artiste il avait. C'était un maître puissant. Plus d'un document atteste comme les maîtres français connaissaient bien et suivaient les travaux faits à Dijon et s'inspiraient des exemples que ces ouvrages leur offraient. Le retentissement qu'eut l'œuvre commandée par Philippe le Hardi fut grand, et, en même temps, il est étrange que nous, à Lyon, qui ne sommes pas restés étrangers à cet enseignement, nous ne nous soyons associés à ce mouvement qu'avec une sorte d'indifférence, de mollesse ou plutôt de réserve.

Jacques Morel, le premier des sculpteurs lyonnais du quinzième siècle, a-t-il travaillé à Dijon? a-t-il appartenu directement à cette école?

Nous n'avons trouvé aucune mention de lui dans les pièces de la Chambre des comptes de Bourgogne pour la période antérieure à 1417, et, de 1417 à 1423, la résidence de Morel à Lyon est certaine.

Quand Charles de Bourbon résolut de faire construire, de son vivant, son tombeau dans l'église de Souvigny, lui qui avait épousé une fille de Jean Sans peur, il dut, d'après M. Courajod, faire

choix d'un sculpteur appartenant à l'école bourguignonne. Ce que nous connaissons de Morel ne démontre pas qu'il se soit attaché très étroitement à cette école. Il a dû être formé par le maître de l'œuvre de notre cathédrale, un maître purement français. Il a connu à Lyon même des sculpteurs flamands, le Villequin dont nous avons parlé, et si celui-ci a été un des ouvriers de Sluter, Morel aura trouvé près de lui l'enseignement sans lequel il ne se serait pas sans doute élevé aussi haut. Malgré tout, il paraît avoir été un indépendant; il est bien un enfant de notre sol, un élève de notre atelier.

L'école de Dijon avait adopté pour les tombeaux un type très décoratif d'inspiration flamande, dont l'ornementation, quelque diverse qu'elle ait été, avait toujours une originalité bien tranchée. Des *pleureurs* (les *plourants*) étaient l'accompagnement obligé des statues funéraires de princes, de seigneurs ou de prélats. Or Jacques Morel, élevant dans l'église Saint-Jean à Lyon la sépulture du cardinal de Saluces, a montré la résolution de ne pas prendre son modèle dans les monuments bourguignons. Il s'est écarté du thème de décoration et des formes que les maîtres de Dijon avaient conçus et avaient développés si habilement. Un élève direct de ces maîtres, un ouvrier de la Chartreuse de Champmol, n'aurait pas osé rompre avec la tradition de son école. Cette œuvre de Morel est tout à fait sienne; la conception n'était pas sans hardiesse, et l'ensemble avait de la grandeur. Jacques Morel n'avait pas, pour la composition du mausolée de Souvigny, la même liberté que pour le dessin du tombeau du cardinal de Saluces. Il ne pouvait pas, travaillant pour le gendre de Jean Sans peur, ne pas tenir compte des exemples que l'école de Dijon lui offrait, et, tout en marquant de son empreinte l'œuvre nouvelle, il ne pouvait pas ne pas reproduire dans une certaine mesure les traits principaux des sépultures monumentales bourguignonnes. On voit, par les termes mêmes du marché, par les grandes lignes du dessin, la volonté de rappeler par quelques côtés la tombe de Jean Sans peur. Plus tard, Morel (si, comme il le paraît, il fut l'auteur du tombeau du roi René) dut suivre les directions de ce prince et chercher son inspiration dans l'art italien.

S'il n'y a pas dans la disposition générale de la sépulture du duc de Bourbon de notables dissemblances avec celle de Jean Sans

peur, on peut dire que l'exécution est tout autre, au moins dans les parties essentielles. Jacques Morel procède toujours de l'école bourguignonne, mais il est supérieur aux sculpteurs de l'atelier de Dijon.

Le style n'est plus celui de l'école de Sluter; il n'est pas non plus celui de l'école flamande proprement dite. Le style de Morel est très personnel; il est plus ferme, plus élevé, nous allions dire plus élégant; il a plus de chaleur. La statue du duc de Bourbon est une œuvre de grand art; la noblesse et la correction y sont associées à la vérité et à la vigueur. Jacques Morel nous a laissé un portrait plein d'expression, de finesse et pour ainsi dire de vie, de Charles de Bourbon. L'œuvre est toujours belle, malgré ses mutilations. Le maître, de quelque façon qu'il se soit formé, avait le plus heureux tempérament d'artiste. C'était un Français, un Français de terre française, qui avait eu la forte préparation qu'on acquérait dans les chantiers de nos cathédrales et qui avait suivi dans leur voie les maîtres hardis et originaux de l'atelier de Dijon. Il ne s'était pas absolument soumis à la discipline de cet atelier incomparable; son talent avait sa propre trempe et l'avait gardée. Morel a donné à ses personnages une attitude libre, personnelle : le duc est altier, la duchesse ingénue et modeste. L'ensemble a de la dignité, de la largeur et de la correction. Le travail du ciseau est d'une rare sûreté. Sous l'indépendant on retrouve le Bourguignon, mais on ne retrouve pas celui-ci tout entier. C'est que Morel paraît avoir été un esprit libre et fier; il est remonté plus haut qu'on ne le faisait alors à Dijon. En certains points, il s'est inspiré des vieux maîtres des Flandres. Où l'on voit le mieux le fruit des enseignements qu'il a puisés dans l'art flamand, c'est dans les longues robes des personnages[1]. Nous nous arrêtons à un accessoire de l'œuvre, mais cet accessoire a sa valeur. Les plis sont naturels et larges; ils ont au bas l'ampleur, les cassures variées, un peu exagérées, caractéristiques de la *manière* de van Eyck. Le sculpteur, qui s'est attaché si ouvertement à ce détail de sa mise en scène, a montré quel vif attrait avait pour lui cette façon de présenter le costume et ce côté du goût flamand.

[1] Le duc de Bourbon est revêtu de son armure, mais une longue robe de religieux recouvre cette armure, qu'on voit sur les côtés par les fentes de la robe.

Tout, en son œuvre, est d'un maître qui, malgré les exemples qu'il s'est donnés, malgré ce dernier trait qu'il a emprunté aux *primitifs* de l'école flamande, est bien à nous. Il est à nous par son origine, par sa préparation, par sa façon personnelle et élevée d'appliquer la doctrine d'art qu'il a suivie. Son goût et son style, sa correction et sa chaleur, ont un caractère qui lui assigne une place à part dans le groupe des Bourguignons.

M. Courajod, qui, bien avant nous, a rattaché directement Morel à l'école bourguignonne, a eu le même sentiment. Il a témoigné de l'excellence qu'il attribue aux statues de Souvigny, et a tenu un compte particulier de cette personnalité supérieure. L'auteur de la statue de Charles de Bourbon ne pouvait pas ne pas être en quelque sorte séparé des maîtres qui ont travaillé à la Chartreuse. « Le tombeau de Charles de Bourbon, a-t-il dit, est absolument un chef-d'œuvre. Les statues funéraires de Dijon ont été elles-mêmes surpassées [1]. »

M. Courajod a ajouté : « L'auteur du monument de Souvigny nous a laissé le type le plus accompli de l'art bourguignon de la sculpture. » Oui, c'est là un type accompli, un des types accomplis de cet art où il y a tant de souplesse. C'est le type de l'art qui devait à Claux Sluter sa première formule, d'un art plus noble. Et, pour mieux exprimer notre pensée, nous rapprocherons le tombeau de Souvigny de cet autre tombeau qui, grâce à M. Courajod, est entré au musée du Louvre. Le tombeau de Philippe Pot [2], tombeau polychrome, est postérieur d'une trentaine d'années à peine ; mais comme tout y est plus robuste, plus lourd, plus franc, plus *réaliste*, en même temps plus hardi, trop hardi, rare modèle d'une des formes dernières (d'une forme si intéressante) de cet art bourguignon qui ont conduit à l'art français ! On ne retrouve plus en ce tombeau la haute inspiration des premières œuvres de Sluter. Jacques Morel avait un sentiment de l'art plus élevé, plus de distinction, de pureté dans le dessin, et une plus

[1] *Gazette archéologique*, année 1885, p. 245.

[2] Philippe Pot, seigneur de La Roche, né en 1428, grand sénéchal du duché de Bourgogne, abandonna la cause de Charles le Téméraire et passa au service de la France. Louis XI le fit gouverneur du Dauphin et gouverneur de la Bourgogne. Philippe Pot mourut en 1494, et son tombeau fut érigé de son vivant dans l'église de l'abbaye de Cîteaux.

grande habileté de main ; il est supérieur de toute façon à l'auteur de cette œuvre vigoureuse dans laquelle l'audace a dépassé la mesure.

Le mausolée de Souvigny est l'ouvrage d'un grand artiste et un des plus précieux monuments d'une grande école.

Nous avons dit tout ce que nous savions sur Jacques Morel, un maître qui est encore presque inconnu.

La ville de Lyon est fondée à le compter parmi ses enfants.

Le nom de Morel est attaché à trois grandes entreprises, à trois tombeaux dont chacun a eu un caractère différent, dont chacun eût à lui seul donné la célébrité à son auteur. On peut encore juger de ce que fut le talent de cet *imagier* du quinzième siècle et de ce que son ciseau a produit.

Morel doit être placé au premier rang de nos sculpteurs. Les statues de Souvigny complètent les enseignements que présentent les statues du puits de Moïse et des tombeaux de Dijon ; elles n'en appartiennent pas moins à notre art, à l'art français. Ces statues ont pour l'histoire de cet art une haute valeur ; par elles s'ouvre une de nos plus brillantes périodes, et notre école trouvera toujours en ce monument un incomparable modèle.

Natalis Rondot,
Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Lyon.

XVI

ORIGINES DE L'ÉCOLE DE DESSIN DE MACON.

C'est en 1783, le 24 janvier, que le syndic des états du Mâconnais présenta à cette assemblée un rapport concluant à la création d'une École gratuite de dessin à Mâcon. « Quand on considère,

disait-il, la ville de Mâcon avec un œuil d'attention et d'inquisition, on est infailliblement surpris, pour peu qu'on ait de connoissances sur la durée de son existance et de la constitution du païs, qu'une ancienne cité, qui a conservé le prétieux et presqu'unique avantage d'avoir dans son sein une administration nécessairement bienfaisante et occupée du bien public, soit aussi peu décorée, même par raport aux villes voisines; on est, dis-je, étonné qu'il y ait si peu de goût, si peu d'artistes et si peu d'énergie parmi ses habitants... Jettés, Monseigneur [1] et Messieurs, un regard sur cette ville, vous ne rencontrerés pas un seul monument... Il n'est pas certain que pendant l'espace de trente ans, il y ait un seul des artistes que vous aurés fait élever et instruire aux frais du public [qui] s'établisse à Mâcon pour y exercer les talents dont il est redevable à la province... Cependant il en coutte douze cent livres à l'administration pour les deux élèves [2] qui sont entretenus à Dijon... L'établissement que j'ai l'honneur de vous proposer est fait pour donner du goût, de l'énergie et des moyens de fortune aux citoyens, non seulement de Mâcon, mais encore à touts les habitants du Mâconnois... A l'égard de la ville elle pourra se flatter dans peu d'années d'avoir d'habilles artistes et de bons artisants [3]... » La chambre d'administration vota la chose avec empressement [4].

Le prince de Condé, gouverneur du duché de Bourgogne, prit sous sa protection spéciale la nouvelle École, qui fut installée dans les bâtiments du collège, « dans la cour, à droite [5] », et solennellement inaugurée par Mgr Moreau, évêque de Mâcon, le 24 février 1785 [6]. Le directeur, M. Lenot (Pascal-Jean) [7], auquel

[1] L'évêque de Mâcon, président-né des états.

[2] Prud'hon était l'un de ces deux élèves en 1774. (Archives départementales, C 494, f° 106.)

[3] Archives départementales, C 746, n° 18.

[4] *Ibid.*, C 510, f° 13.

[5] Archives municipales, GG 144, p. 182.

[6] Archives départementales, C 511, f° 20 *bis*.

[7] Nommé à la suite d'un concours qui eut lieu à Paris, et dont les juges étaient les commissaires de l'École royale gratuite de dessin de Paris : Moreau, architecte du Roi et de la ville de Paris; Leroy, architecte du Roi; Pajou, sculpteur du Roi, professeur de son Académie; l'abbé Le Bossut, membre de l'Académie des sciences; Suvée, peintre du Roi. — Le traitement du directeur était fixé à 1,500 livres, l'indemnité allouée à son aide ne s'élevait qu'à 300 livres. (Archives départementales, C 512, f° 116.)

on adjoignit M. Baillot (François) [1], qui avait, aux frais des états, étudié l'architecture à l'École de dessin de Lyon, organisa l'enseignement. Voici la notice qu'il fit insérer dans l'*Almanach du Mâconnois* pour 1786 [2] :

« *Exercice des différens genres qui seront professés dans le courant de la semaine, en exceptant le jeudi, jour de congé.*

« GENRES. { La géométrie et l'architecture.
La figure et les animaux.
Les fleurs et l'ornement.

« Cette division comprend les élémens de tous les genres de desseins, tous les rapports et les secours relatifs aux différents arts mécaniques sur lesquels ils ont la plus grande influence.

« *Les élémens de la géométrie sont indispensables aux :* charpentiers, charrons, chaudronniers, gainiers, lapidaires, maçons, opticiens, potiers d'étain, tablettiers, tourneurs.

« *La géométrie, la figure, l'architecture en général, sont de toute nécessité aux :* argenteurs, ciseleurs, doreurs, éventaillistes, fondeurs, fourbisseurs, graveurs sur métaux, orfèvres.

« *La géométrie, les fleurs et l'ornement, guident les opérations des :* arquebusiers, artificiers, blondiers, bourliers, brodeurs, couteliers, ébénistes, émailleurs, fabriquans d'étoffes, fabriquans de galons, fabriquans de rubans, ferblantiers, gaziers, horlogers, lutiers, joailliers, metteurs en œuvre, mouleurs, selliers, tapissiers, treillageurs.

« *La géométrie, l'architecture, les fleurs et l'ornement, conviennent aux :* marbriers, menuisiers, plâtriers, serruriers.

« Pour donner une idée des exercices de l'École gratuite de dessein, on joint l'ordre ci-après, de manière que les trois genres seront enseignés deux fois dans le courant d'une semaine, chaque jour étant destiné à l'instruction d'un seul genre, excepté le samedi, qu'on professera la figure le matin, et l'ornement l'après-midi.

[1] Un autre Baillot (Louis) avait été envoyé par les états à l'École de Dijon, puis à Paris, chez le peintre Suvée. (Archives départementales, C 746, nos 14-17.)

[2] Mâcon, in-8o, p. 106.

« TABLEAU DES DIVERS EXERCICES DE LA SEMAINE

« JOURS DE LA SEMAINE	HEURES D'ENTRÉE ET SORTIE	GENRES	EXERCICES
« *Le lundi.* . .	Depuis dix heures du matin jusqu'à midi et demi, on professera :	*L'architecture.*	Première leçon d'architecture.
« *Le mardi* . .	Même heure, on professera :	*La figure.*	Première leçon de figure.
« *Le mercredi* .	*Idem.*	*L'ornement.*	Première leçon d'ornement.
« *Le jeudi.* . .	Congé.		
« *Le vendredi* .	Depuis dix heures du matin jusqu'à midi et demi, on professera :	*L'architecture.*	Seconde leçon d'architecture.
« *Le samedi matin.*	Samedi matin, *idem;* l'après-midi, depuis l'ouverture de la classe jusqu'au 1er avril de l'année suivante, on professera depuis deux heures et demie jusqu'à cinq heures du soir :	*La figure et l'ornement.*	Seconde leçon de figure.
« *L'après-midi pour suppléer au congé du jeudi.*	A commencer du 1er avril, y compris les mois de mai, juin, juillet, août, jusqu'aux vacances, on professera depuis quatre heures jusqu'à six heures et demie du soir :		Seconde leçon d'ornement.

« *Première observation d'étude.*

« Les élèves qui ne choisiront qu'un genre seulement, ne viendront à l'École de dessein que deux fois par semaine.

« *Deuxième observation d'étude.*

« Ceux qui désireront étudier deux genres, attendu qu'ils seront libres, auront l'avantage de venir à l'École de dessein quatre fois par semaine.

« *Troisième observation d'étude.*

« Les élèves qui s'adonnent plus particulièrement aux arts mécaniques, aux différents métiers, qui voudront embrasser les trois parties, telles que l'architecture, la figure et l'ornement, jouiront plus amplement des avantages de l'École gratuite, en profitant des six leçons qu'on y professera chaque semaine.

« Le terme de l'étude de chaque élève est fixé à six années, que l'on a jugées suffisantes pour enseigner, à celui même qui n'a que des dispositions très communes, les élémens du dessein nécessaires pour exercer avec distinction un art mécanique quelconque... »

Rien ne fut épargné pour l'acquisition des modèles. L'École fonctionnait déjà, les premiers frais avaient été largement faits; les États n'en votèrent pas moins à nouveau : 1,481 livres 5 sols, en 1787, pour « des originaux en figures, animaux, fleurs et ornements, à raison de 3 sols l'exemplaire[1] »; en 1788, 721 livres 16 sols, pour des « figures, fleurs, animaux et ornements », et 163 livres 2 sols, pour des « plâtres en relief, bas-relief et ronde-bosse[2] »; en 1789, 12 livres, pour des « programmes d'architecture académique[3] ».

Le nombre des élèves ne répondit pas d'abord aux espérances conçues, puisque les trois prix que l'on devait distribuer au début pour chaque genre furent, en 1788, réduits à un prix et un accessit[4]. Et cependant le substitut du syndic des états constata, le 26 mai 1790, que « l'École avoit été fréquentée par 213 élèves depuis l'ouverture (24 février 1785)... Le cours actuel est composé de 50 élèves... Le plus grand nombre des élèves suit l'École chaque jour, parce que le sieur Lenot observe et dirige leur travail quoique la leçon du jour ne soit pas celle du genre auquel ils s'adonnent. D'ailleurs les plus forts se livrent à tous les genres parce qu'ils entrent tous à la fois dans les sujets d'une grande composition... Le sieur Lenot professe aussi l'arithmétique, la géométrie et les mathématiques... Les élèves sont de toutes les classes des citoyens.

[1] Archives départementales, C 511, f° 77.
[2] *Ibid.*, C 512, f° 29.
[3] *Ibid.*, C 512, f° 77.
[4] *Ibid.*, C 499, f° 25.

Le plus grand nombre est de celle dont les pères exercent des professions mécaniques. D'autres citoyens envoient leurs enfans pour orner leur éducation de la connoissance de tous les arts [1]... »

En 1793, l'École prit le nom d' « Académie des arts ». Elle comptait à ce moment 72 élèves [2].

L. Lex et P. Martin,
Correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Mâcon.

XVII

ORIGINES DU MUSÉE D'AVIGNON.

Les États pontificaux de France, c'est-à-dire Avignon et le comtat Venaissin, avaient été de très bonne heure, grâce aux événements qui s'y accomplirent, et surtout au séjour de la papauté à Avignon, le foyer d'un mouvement artistique si important que, plus on l'étudie, plus on est tenté de le considérer, au quatorzième siècle surtout, comme une première Renaissance ayant précédé l'autre de plus d'un siècle. Tout l'honneur en appartint aux provinces françaises et aux papes français, appelant de tous les points du royaume architectes, sculpteurs, peintres, musiciens, artistes de toute sorte, sur les bords du Rhône, non seulement pour y élever des palais et des hôtels somptueux dont les ruines grandioses étonnent encore, mais pour y former aussi des élèves qui, vers la fin du quatorzième siècle, après le retour des papes à Rome, et au commencement du quinzième, iront, en Provence, en Languedoc, en Gascogne, en Auvergne et jusque dans le Limousin et le Poitou, fouiller la pierre des monuments élevés à la mémoire des papes ou des cardinaux et reproduire leurs traits dans les statues ornant leurs tombeaux.

Dès cette époque, l'un des plus grands papes d'Avignon,

[1] Archives départementales, C 512, f° 116.
[2] *Ibid.*, L.

Jean XXII, forme une librairie dans son palais, où il avait réuni tant de manuscrits précieux, non point tant par leur texte que par leur ornementation, et qui, après la mort de ce pontife, échut aux Dominicains d'Avignon. Un autre pape, Innocent VI, suivant l'exemple de son prédécesseur, forme une collection de manuscrits et d'œuvres d'art qu'il lègue, à sa mort, au collège des Bénédictins de Saint-Martial. Sous Clément VI, des littérateurs et des savants, comme Pétrarque, peuvent consulter la bibliothèque et les collections formées sous ses auspices. Les œuvres d'architecture, de sculpture et de peinture qui nous restent de cette époque, aussi bien que les nombreux documents publiés dans ces derniers temps, montrent, du reste, d'une manière éclatante, quelle large part eurent les œuvres d'art à la cour d'Avignon et dans la vie des grands personnages de cette époque.

Si, après le départ des papes et pendant les guerres du grand schisme, toutes ces collections furent disséminées et même ravagées, si l'antipape Benoît XIII en transporta une partie à Peniscola, en 1408, il ne fut cependant pas plus insensible aux choses artistiques que ses prédécesseurs. Cette période de luttes et de souffrances n'éteignit point à Avignon et dans le comtat Venaissin le mouvement artistique si brillamment inauguré en des temps plus heureux. Dès que la guerre cesse, nous voyons se continuer le même mouvement. Il est placé sous la protection des plus grands personnages, encouragé par les riches marchands et les brillants docteurs qui forment alors l'aristocratie avignonaise, aussi bien que par les associations religieuses et les confréries laïques. Il produit alors toute une légion de sculpteurs, de peintres, d'architectes dont les œuvres surtout inspirées de celles de leurs prédécesseurs vont rivaliser avec celles des maîtres italiens.

C'est durant cette période, presque aussi brillante que la précédente, que le cardinal Amédée de Saluces lègue ses collections de manuscrits précieux à la bibliothèque de l'Université d'Avignon, que le cardinal de Brogny donne ses œuvres d'art et ses tableaux au collège qu'il fonde à Avignon; que, sous l'influence des plus grands personnages du temps, le monastère des Célestins, fondé sur le lieu même où repose saint Pierre de Luxembourg, s'enrichit d'œuvres d'art telles que le fameux retable commandé à Francesco Laurana par le roi René; que le cardinal de Foix

embellit les églises de cette ville d'objets d'art et de vases précieux ; que les collégiales et les chapelles se remplissent de retables, d'autels, de tombeaux, de balustrades, de vases d'or et d'argent, de reliquaires ciselés par des artistes avignonnais, comtadins ou provençaux ; que les confréries font broder ou peindre sur leurs bannières, par les meilleurs artistes, leurs armes et leurs insignes ; qu'elles commandent à ces mêmes artistes ces chefs-d'œuvre d'orfèvrerie qu'elles accompagnent triomphalement aux jours des grandes fêtes ou des entrées des grands personnages. C'est merveille de lire, dans les très nombreux documents qui, à défaut malheureusement des œuvres qu'ils nous signalent, contiennent tant d'indications précieuses, toutes les descriptions, toutes les conventions, tous les marchés passés avec tous ces artistes dont quelques-uns ont eu le bonheur d'échapper à l'oubli, mais dont la plupart encore inconnus sont en ce moment, de la part d'un correspondant du Comité des Beaux-Arts à Avignon, l'objet d'un travail aussi consciencieux que complet du quinzième au dix-huitième siècle. Le goût des arts, un instant affaibli par les guerres de religion, reprend bientôt son influence dans les associations religieuses et dans les grandes familles avignonnaises et comtadines. C'est alors que Simon de Châlons orne les églises d'Avignon et du Comtat de ses meilleures œuvres, et que, plus tard, les Mignard, les Parrocel et les Vernet, illustres continuateurs des traditions artistiques, peuplent les églises, les hôtels et les galeries d'amateurs, comme celle des Doni, de leurs plus belles toiles. C'est dans cette même période que des architectes comme la Valfenière élèvent des monuments et des hôtels, que des sculpteurs tels que Guilhermin, Bernus, les Peru, multiplient leurs productions.

Ces innombrables richesses artistiques, accumulées pendant cinq siècles sur tous les points du comtat Venaissin, mais surtout à Avignon, formaient donc, à l'époque de la réunion de cette province à la France, en 1791, un précieux héritage que la Révolution allait recueillir, que malheureusement, sous l'influence des événements, elle ne sut pas conserver intact, mais dont elle utilisa la plus grande partie, sinon la meilleure, à organiser des établissements littéraires et artistiques à Avignon et à Carpentras, et dont l'un, le Musée d'Avignon, grâce à son origine et à des accroissements successifs,

est considéré comme un des dépôts sinon les plus riches, du moins les plus précieux de province.

L'origine de ce Musée, comme celle de presque tous ceux de province, remonte, en effet, aux premières années de la Révolution.

Lorsque le décret de l'Assemblée nationale du 14 septembre 1791, qui réunit les États d'Avignon et du comtat Venaissin à la France, eut rendu les lois françaises applicables à cette province, on se préoccupa, dès la publication de celle du 18 août 1792, supprimant les corporations et congrégations religieuses et confisquant leurs biens au profit de la nation, des richesses artistiques de toute sorte qui allaient devenir des propriétés nationales. Les établissements religieux d'Avignon étaient, en effet, nous l'avons dit, remplis de trésors artistiques qu'il ne fallait laisser ni se disperser ni périr. Les lois des 5 novembre 1790, 16 septembre 1792, ainsi que les décrets de la Convention nationale des 18 et 24 octobre 1792, en faisaient, du reste, une obligation aux pouvoirs publics, obligation rappelée aux corps administratifs des départements par une circulaire que, le 3 novembre 1792, le ministre de l'intérieur Rolland leur adressait :

« La Convention a senti que ce serait appauvrir, avilir la Répu-
« blique, que de la dépouiller des objets précieux dont les artistes
« en tous genres ont enrichi la France.

« C'est donc dans cet esprit qu'il faut combiner cette opération
« délicate, et, préalablement à la vente d'aucun objet, il est indis-
« pensable, Messieurs, que, conformément à la loi, l'inventaire de
« tous les objets quelconques qui se trouveront sous les scellés soit
« scrupuleusement fait, et que, d'après cet inventaire, on fasse
« l'examen et le triage de tous ceux qui paraîtront dignes d'être
« conservés, tels que les tableaux, les morceaux d'histoire natu-
« relle, les pierres gravées, bijoux de prix ou de goût, les livres
« rares, modèles de machines ou tous autres relatifs aux arts, les
« porcelaines, les tapis, l'argenterie même, lorsque la main-
« d'œuvre paraîtrait d'un prix supérieur à sa valeur intrinsèque.
« Vous voudrez bien, sans délai, me faire passer un état expli-
« catif des différents objets qui auront mérité d'être conservés, et,
« d'après le rapprochement de ces états, on jugera de ceux qu'il
« paraîtrait convenable de classer dans le Muséum ou dans la
« Bibliothèque nationale, de ceux dont on pourrait former, dans

« les départements, des espèces de sections de ces deux grands « monuments, et enfin de ceux dont la vente serait préférable. »

La circulaire de Rolland fut bientôt exécutée à Avignon. Les archives, bibliothèques, tableaux, mobiliers, linges, ornements d'église, etc., saisis sur les établissements religieux, avaient été, la plupart, simplement mis sous scellés et laissés, sous la garde de simples surveillants, dans les immeubles mêmes où ils avaient été trouvés. Cet état de choses dura peu. Dès l'an II, c'est-à-dire en 1793, le directoire du département se préoccupa activement de la conservation et de la réunion aux chefs-lieux des districts des objets intéressant les sciences et les arts.

« Depuis longtemps nous vous demandons », écrit-il au directoire du district d'Avignon, le 24 prairial an II, « de nous faire « connaître la quantité et l'état où se trouvent tous les objets pré- « cieux pour l'instruction publique qui existent dans l'étendue de « votre district. Hâtez-vous donc de nous transmettre au plus tôt « les renseignements que vous vous serez procurés sur les objets « dont il s'agit. » « Nous espérons », ajoute-t-il, le 6 messidor même année, « que vous nous fournirez sans retard les renseignements « sollicités et qui peuvent vous mettre à portée de prendre les « mesures convenables pour prévenir le dépérissement de tout ce « qui peut intéresser l'instruction publique. »

Un arrêté du district d'Avignon, du 4 messidor an II, rappelant le décret de la Convention nationale du 8 pluviôse relatif à l'établissement des bibliothèques dans les districts, et considérant que, d'après l'article 2 du même décret, c'est à l'administration de proposer un emplacement favorable pour y établir une bibliothèque publique et un musée, chargea le citoyen Bondon, architecte, « de « chercher, dans les maisons nationales, celle qui serait la plus « propre à l'établissement de la Bibliothèque publique et du « Muséum national ». L'architecte Bondon, qui durant toute cette période rendit les plus grands services aux arts et aux monuments, qu'il sauva, pour la plupart, d'une entière destruction, se mit immédiatement à l'œuvre. Sur son rapport, l'administration du district arrêtait, le 24 messidor an II, « qu'elle désignait au direc- « toire du département de Vaucluse le bâtiment national dit des « Bénédictins situé dans la commune d'Avignon; qu'il sera fait un « devis estimatif de la dépense nécessaire pour recevoir la Biblio-

« thèque publique du district, les objets d'histoire naturelle, des « instruments de physique, de mécanique, des antiques, des « médailles, morceaux de sculpture, tableaux en tout genre tant « grands que petits, dessins, gravures, cartes et autres monuments « des arts et de l'industrie qui se trouvent à la disposition du dis- « trict provenant tant des ci-devant corps et communautés ecclé- « siastiques que des émigrés et condamnés dont les biens sont « confisqués au profit de la République, et former un jardin bota- « nique ». En même temps qu'il désignait ainsi le futur local du Muséum national, sur les demandes du bureau des domaines des 24 prairial et 6 messidor an II, de lui indiquer les objets précieux pour l'instruction publique, le district d'Avignon chargeait deux prêtres, Hippolyte Milon, ex-chanoine de Saint-Agricol, et Nery, ex-chanoine de la Chartreuse de Bonpas, de dresser un inventaire des richesses artistiques, archives, livres, tableaux, statues, objets d'histoire naturelle devant former le futur Muséum.

Si ces mesures avaient été prises dès l'exécution des lois confisquant les biens des communautés supprimées, rien n'eût été plus facile que de dresser ces inventaires. Mais le local des Bénédictins de Saint-Martial, malgré le rapport de Bondon et les plans qu'il avait dressés, ne fut consacré que beaucoup plus tard, nous le verrons, à sa destination projetée, et, d'autre part, il n'y eut pas, dès l'origine, de point central ni de plan fixe pour le rassemblement de toutes ces richesses, qui furent confondues et entassées pêle-mêle dans trois dépôts différents : dans les bâtiments du couvent des Célestins d'Avignon; dans ceux de l'ancien archevêché et dans l'hôtel de l'émigré de Seytres-Caumont. Dans le couvent des Célestins se trouvait la riche bibliothèque des Célestins, qui devait son origine à celle du fameux Gerson, augmentée par les dons de grands personnages et surtout du pape Clément VII. Elle était remplie de manuscrits précieux, tels que la fameuse Bible dite de Clément VII, composée de trois volumes in-folio sur vélin, d'ouvrages des premiers temps de l'imprimerie, du décret de Gratien donné aux Célestins en 1588, d'une autre Bible écrite sur vélin, pleine d'enluminures, ainsi que d'une quantité d'autres manuscrits.

On avait centralisé à l'archevêché, outre la bibliothèque du chapitre, celles des Oratoriens, du séminaire de Saint-Nicolas, des Minimes, des Cordeliers, des Récollets, de la Chartreuse de Bon-

pas, des Grands-Carmes, des Augustins, du séminaire de Sainte-Garde, et l'on y avait joint les archives de tous ces couvents et la majeure partie des tableaux et œuvres d'art saisis dans les divers établissements.

Dans l'hôtel de Seytres-Caumont, il n'y avait guère que des livres provenant d'émigrés et des Célestins de Gentilly, près Sorgues.

C'était, on le voit, dans les locaux de l'ancien archevêché que furent entassées la majeure partie des richesses littéraires; ce fut là qu'on centralisa également tous les tableaux dispersés dans les différentes maisons. Ils étaient au nombre de huit cent trente-quatre, qu'un rapport de l'époque divise en quatre classes, suivant leur mérite. Dans cette classification, la première classe comprend vingt-cinq tableaux; la seconde, soixante-dix-neuf; la troisième, cent vingt-six, et la quatrième, six cent six.

Sur les vingt-cinq tableaux considérés comme les plus beaux de cette immense collection, on en comptait treize du peintre Nicolas Mignard, parmi lesquels un des chefs-d'œuvre de ce maître, la *Visitation*, toile de onze pieds sur huit pieds six pouces de largeur qui avait fait partie de la décoration de l'autel en marbre multicolore du couvent de la Visitation, qui fut religieusement conservé et qui orne aujourd'hui la chapelle du lycée d'Avignon; un autre, l'*Adoration des bergers*, haut de dix pieds sur six de largeur. On comptait encore une *Sainte Famille*, de Trevisani, que ce maître considérait comme son chef-d'œuvre et qui est aujourd'hui déposée dans l'église Saint-Agricol. On remarquait, dans cette collection, douze tableaux de Levieux, « peintre qui n'est guère connu que dans « cette ville où il est né, et dont les ouvrages se trouvent icy ou « dans les provinces voisines, et qui est d'un mérite si distingué « qu'ils pourraient trouver place dans les recueils de Rome par la « science du dessin et la beauté du pinceau. Après un tableau de « Saint-Guillaume fort renommé, on admire quatre tableaux repré- « sentant l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* et trois autres du même « maître. » Dans cette même classe, on en comptait encore neuf de Pierre Mignard, fils de Nicolas et neveu de Pierre dit le Romain.

En second ordre, on comprenait, en première ligne, quatorze tableaux de Nicolas Mignard, huit de Pierre, son fils, et le reste de Parrocel et de quelques autres maîtres.

En troisième ordre figuraient cent vingt-six tableaux, parmi lesquels on remarquait plusieurs œuvres de Guilhermi, « peintre « d'Avignon qui, moins savant dans le dessin que les Mignards, a « fort bien imité la nature et dont les têtes de vieillards sont de « la plus grande beauté. Il y en a plusieurs de Philippe Sauvan, « élève de Parrocel ; quelques-unes de Simon de Châlons, dont les « ouvrages ont de la réputation, et qui peignait dans le quinzième « siècle. »

Enfin la quatrième classe, la plus nombreuse, se composait de six cent six tableaux « qu'on aurait pu placer, si on n'en avait pas « un nombre aussi considérable dont le mérite est infiniment supé- « rieur. On doit ajouter qu'ils sont en petite quantité, et que les « autres sont infiniment mauvais. »

Si la peinture était brillamment représentée dans cette énumération des richesses artistiques du district d'Avignon, il n'en était pas de même de la sculpture. Ce n'était point que les établissements qui avaient fourni une aussi riche moisson d'œuvres de grands peintres fussent dépourvus de chefs-d'œuvre dus au ciseau de sculpteurs habiles dans tous les genres. Mais si les tableaux avaient pu échapper aux destructions, aux dégradations et aux dilapidations, il n'en avait pas été malheureusement de même des statues, des tombeaux, des reliquaires, des retables, des vases précieux offrant aux passions politiques ou à la cupidité de la foule un appât beaucoup plus grand. On sait à quels excès se livrèrent, en 1790 et surtout en 1791, les Avignonnais et les Comtadins, et quelle période d'anarchie violente et sanglante précéda l'annexion de ce pays à la France. C'est alors que toutes ces œuvres furent ou détruites ou mutilées. Nous en avons le touchant récit fait par ceux-là mêmes qui nous fournissent les indications sur le sort qu'eurent, à cette époque, les œuvres artistiques :

« Me voici arrivé, dit l'un d'eux, à l'article le plus pénible à « mon cœur et le plus douloureux pour un ami des arts. Il n'est « que trop avéré qu'on n'a pu ni su mettre à l'abri du gaspillage « et de la destruction les monuments antiques et précieux qui « faisaient l'ornement et la richesse de cette commune, qui la ren- « daient rivale avec les communes les plus riches de la République « dans ce genre. Cet aveu est surtout affligeant pour toute per- « sonne en place qui en fait cas. Mais pour peu qu'on connaisse

« la cruelle position où se trouvait cette contrée, bien différente de « celles du reste de la République, on se trouvera moins surpris « de ce vide et de ces pertes irréparables que l'administration la « plus zélée et la plus vigilante ne pouvait empêcher.

« Personne n'ignore que cette partie intégrante de la France, « depuis longtemps séparée de la mère patrie, n'y fut réunie « qu'après s'être déjà déchirée elle-même en tous sens. Nos frères, « les Français qui, depuis deux ans, nous avaient précédés dans la « Révolution actuelle, avaient pu suivre pas à pas et faire exécuter « nos nouvelles lois dans toutes les formes, pendant que nous, arri- « vés au milieu de leur course, nous fûmes forcés, pour les atteindre « et aller de pair avec eux, d'en tronquer la majeure partie.

« Après notre réunion prononcée, une année entière s'écoula « presque pour établir et organiser les différentes administrations, « une foule d'opérations plus importantes les unes que les autres « se présentaient à la fois depuis environ trois ans. Nous trouvant « sans gouvernement, nous étions livrés à la plus cruelle anarchie. « Tous les ci-devant corps et établissements qui fourmillaient dans « cette contrée se trouvaient ou dispersés ou abandonnés à eux- « mêmes. On savait que certains, profitant du désordre général, « d'autres, pressés par le besoin, cherchaient journellement à vendre « ou engager ce qu'ils avaient de plus précieux. Tous ces ci-devant « établissements venaient d'être dissous dans le reste de la Répu- « blique. Pour se conformer, il fallut les évacuer presque tous dans « le même jour. On ne put suivre les formes prescrites par la loi « pour connaître et assurer tout leur avoir. Par surcroît, dans cette « évacuation, les maisons qu'ils occupaient furent pour ainsi dire « abandonnées sous la garde insuffisante de quelques concierges. « Les dilapidations se multipliaient chaque jour. Pour y mettre « fin, l'administration fut forcée de faire procéder avec la même « précipitation à la vente des mobiliers.

« Les monuments qui ont le plus souffert du vandalisme sont « plusieurs tombeaux dans l'église métropolitaine, entr'autres celui « de Jean XXII.

« Le bel autel des Dominicains, surmonté d'un baldaquin sou- « tenu par des colonnes, le magnifique tombeau de l'abbé de Simiane « Lacoste, placé dans le chœur de l'église des Bénédictins. Ces « ouvrages du célèbre Mathieu Peru sont presque tous détruits.

« Un tombeau de la maison des Issars dans l'église de Saint-
« Pierre, représentant le Christ descendu dans le tombeau, com-
« posé de plusieurs figures colossales de marbre blanc, a été fort
« endommagé ; ce monument était d'un très beau travail, quoique
« du siècle de François Ier. Tous les autres morceaux de sculpture
« des églises d'Avignon, dont plusieurs très précieux, ont été
« brisés ou détruits. »

Parmi les œuvres d'art détruites, l'auteur auquel nous empruntons ces détails cite encore tous les « tombeaux des papes de Notre-
« Dame de Dom, les calices d'or et tout le trésor de cette métro-
« pole, les ostensoirs des autres églises dont plusieurs enrichis de
« diamants, un tombeau de marbre aux Célestins représentant une
« dame à genoux sur un prie-Dieu, la précieuse croix d'or des
« mêmes religieux donnée par le roi René, brisée en 1792, de
« nombreuses statues de la Vierge et des saints, notamment sur
« la porte des Dominicains et des Carmes Déchaussés, des statues
« de la Vierge qui passaient pour des chefs-d'œuvre ; au Palais des
« Papes, une statue assise de Clément XI ; à Saint-Martial, les tom-
« beaux de plusieurs cardinaux, entr'autres celui du cardinal de
« La Grange, le cénotaphe d'Urbain V, etc. »

Ces précieux renseignements donnés par un témoin oculaire expliquent comment, à l'origine, nous trouvons tant de tableaux et si peu d'œuvres d'architecture ou de sculpture parmi les dépouilles des établissements supprimés. Il en restait cependant quelques-unes dont la valeur console un peu de la perte de tant de chefs-d'œuvre, telles que le *Portement de Croix*, de Francesco Laurana, donné aux Célestins par le roi René, aujourd'hui dans l'église de Saint-Didier ; le *Christ d'ivoire des Pénitents Noirs de la Miséricorde*, chef-d'œuvre de Guilhermin, qui, saisi en 1792 dans leur chapelle, y fut replacé, en même temps que tous les tableaux qui l'ornaient, en 1796, et dont la garde a été confiée, en 1862, par le conseil général de Vaucluse, au Musée d'Avignon, où il se trouve aujourd'hui.

Il existait encore, parmi les œuvres d'art recueillies, un certain nombre de cartes et de plans, parmi lesquels des cartes générales du comtat Venaissin dressées aux frais des états de la province, au dix-septième siècle, par le Père Jésuite Bonfa et gravées par David, graveur avignonnais de grand mérite, un atlas en six volumes pro-

venant de la Chartreuse de Bonpas, dressé en 1649 par Guillaume et Jean Blaen, à Amsterdam.

La Chartreuse de Bonpas avait fourni un médaillier qui fut bientôt dilapidé et qui consistait surtout en pièces de grand et de moyen bronze. On trouvait, en outre, entassés dans les bâtiments de l'archevêché, un certain nombre de machines de physique et d'objets d'histoire naturelle, de médiocre valeur.

Telle était la masse d'œuvres d'art et d'objets « pouvant servir à « l'instruction publique » entassée sans beaucoup d'ordre dans les locaux de l'ancien archevêché, sous la garde des chanoines Millon et Néry. Celui-ci, sur les ordres du directoire du district d'Avignon, dressa, le 9 messidor an II, un « État des tableaux qui restent actuel- « lement au ci-devant archevêché d'Avignon, où se trouve le dépôt « général de ce district, dans lequel on a marqué par numéro tout « ce qui a paru, d'après le jugement des personnes de l'art, être « originaux, bons et les plus utiles à l'instruction, avec un abrégé « de ce qu'ils représentent et les noms de leurs auteurs connus ou « présumés ». Cet état, qui ne comprend guère que l'indication des œuvres de maîtres, compte 102 tableaux, parmi lesquels 27 de Parrocel, 20 des Mignard, 12 de Sauvan, 11 de Levieux, 7 de Simon de Chalons, 1 de Raphaël (*la Vierge, l'Enfant et saint Jean-Baptiste*), 1 de Michel-Ange (*la Nativité de saint Jean-Baptiste*) et 1 de Philippe de Champaigne, qualifié d'excellent et représentant l'*Assomption de la Vierge*. Cet inventaire est, à notre connaissance, le premier qui ait été dressé des tableaux saisis sur les établissements supprimés ; état sommaire et incomplet, mais qui n'en est pas moins fort intéressant aussi bien pour l'histoire de ces œuvres d'art que pour celle des origines du Musée d'Avignon, puisque nous y trouvons mentionnés les principaux chefs-d'œuvre dont quelques-uns, et des plus remarquables, ont disparu et dont la majeure partie a été le noyau de la riche collection de tableaux qui existe actuellement. Cet état, dressé sur la demande des agents nationaux, prouve également d'une façon indiscutable que toutes ces œuvres, quels que fussent leurs origines et leurs emplacements, étaient alors considérées comme propriétés nationales et non communales. Elles provenaient incontestablement, pour la majeure partie, d'établissements situés sur le territoire de la ville d'Avignon, mais qui furent, eux aussi, considérés comme domaines nationaux.

Dans le courant de l'an III, le chanoine Néry, étant resté seul au milieu de ces trésors, ne pouvait suffire au classement, au triage et à la conservation de toutes ces collections. Il fut alors chargé plus spécialement des registres, liasses et papiers d'archives. Le 3 pluviôse, le sieur Meynet, ancien chanoine coadjuteur de Saint-Agricol, lui fut adjoint par l'administration des domaines. Il fut plus spécialement chargé de la conservation de ce qu'on appela alors le *Muséum*, formé par les agents nationaux dans le local de l'ancien archevêché. Il devint ainsi le premier conservateur du *Muséum national* formé à Avignon. C'est à partir de cette époque qu'on commença à se préoccuper sérieusement de la création de ce Muséum. L'administration centrale du département nomma, par un arrêté du 4 floréal an V, les sieurs Thomas, officier municipal, et Beissier, peintre, pour séparer ceux des tableaux qui devaient être conservés par le Muséum de ceux de moindre valeur qu'on pourrait destiner à la vente. L'article 1er de cet arrêté porte : « Tous « les tableaux qui ne seront pas jugés dignes d'être conservés pour « l'instruction publique et qui se trouvent dans le dépôt national « du ci-devant archevêché seront vendus, au profit de la Répu- « blique, en même temps et par les mêmes commissaires nommés « pour la vente du mobilier national existant dans les magasins « établis au ci-devant séminaire de Sainte-Garde. »

Le triage se fit, et la vente eut lieu le 2 messidor an V. Le 29 messidor suivant, le ministre de l'intérieur écrivait aux administrateurs du département : « Sur le rapport qui m'a été présenté... « j'ai décidé que le traitement du conservateur du Musée d'Avignon « serait le même que celui de la Bibliothèque de l'École centrale. « Ce Musée appartenant moins à votre département qu'à la Répu- « blique, les dépenses en sont payables par le trésor public, en « exécution de la loi du 8 pluviôse an II, jusqu'à ce qu'une autre « loi ait définitivement organisé les Musées. »

Le 19 thermidor suivant, le ministre François de Neufchâteau écrit à l'administration centrale du département :

« Je suis informé, Citoyens, qu'il existe au Musée d'Avignon, « parmi les objets provenant des églises, plusieurs tableaux d'un « nommé Levieux, de Nîmes, qui par leur style, leur couleur et la « pureté du dessin font honneur à l'École française et pourroient « figurer au Musée Central des Arts à Paris.

« Comme il est intéressant que ce Musée, le chef-lieu des arts « et à ce titre la propriété de la République entière, possède « quelque production de ce maître, je vous invite à faire encaisser « avec soin deux des meilleurs tableaux peints par Levieux. »

Le 11 vendémiaire suivant, l'administration centrale annonce l'envoi des deux tableaux demandés.

Le 22 thermidor an VIII, le ministre de l'intérieur, L. Bonaparte, écrit au préfet de Vaucluse :

« La nécessité de prévenir le dépouillement absolu des Biblio- « thèques et des Musées m'a déterminé à arrêter qu'aucun des « objets des sciences et d'arts déposés dans ces établissements ne « serait remis aux personnes qui, après leur radiation de la liste « des émigrés ou leur rappel, sont rentrées en possession de leurs « autres biens. »

Le 24 ventôse an IX, le préfet de Vaucluse, sur la demande du directeur de l'enregistrement et du domaine national de faire la séparation des tableaux existant au ci-devant archevêché, dignes d'être conservés pour l'instruction publique d'avec ceux qui doivent être vendus, nomme les citoyens Thomas et Guérin pour procéder à cet inventaire, auquel ils procèdent le 9 floréal an IX et qui comprend trois cent soixante et onze tableaux susceptibles d'être vendus. La vente a lieu par les agents des domaines, le 11 floréal suivant. Elle donne lieu à quelques abus, et, le 14 messidor an IX, le ministre de l'intérieur Chaptal écrit, à ce sujet, au citoyen Pelet, préfet du département :

« Je viens de recevoir aujourd'hui, non pas une dénonciation « vague, mais des preuves certaines qu'il s'est vendu des tableaux, « des cadres, des dorures, appartenans au Musée central du dépar- « tement de Vaucluse, et l'on m'a confirmé un acte auquel j'avais « de la peine à croire. »

Enfin, dans le courant de l'an X, le conservateur Meynet publiait une *Notice historique des tableaux qui se trouvent au Musée d'Avignon*. Il ne peut s'agir là, tout ce qui précède le prouve, que du Musée national et départemental établi au chef-lieu du département et qui n'avait alors rien de communal, puisque tous les tableaux qui le composaient appartenaient à l'État comme biens nationaux. Jamais l'État, depuis son entrée en possession, ne s'en était dessaisi; c'étaient, bien au contraire, les agents de l'adminis-

tration des domaines nationaux qui avaient toujours veillé, conjointement avec l'administration du département, aux frais de triage et de conservation, et qui avaient présidé à la vente des tableaux jugés inutiles. C'était l'administration du district dont Avignon était le chef-lieu qui avait très largement contribué, sur les ordres du directoire du département et de l'Administration centrale et conformément au décret de la Convention du 8 pluviôse an II, à la formation de ce dépôt; mais la municipalité n'avait point eu à intervenir en aucune façon dans cette organisation.

Les collections de tableaux formant ce Muséum ne cessèrent point d'être des propriétés nationales pour devenir des propriétés municipales par les diverses mesures prises, de l'an X à l'année 1816, pour leur conservation et pour la création du Musée municipal d'Avignon.

Nous avons vu que, de 1793 à l'an X, les locaux du ci-devant archevêché avaient recueilli la majeure partie des éléments du Musée, et qu'on avait déposé également des œuvres d'art aux Bénédictins de Saint-Martial et dans d'autres édifices nationaux, notamment au séminaire de Sainte-Garde. Il y avait là, au point de vue de la conservation comme de la surveillance, des inconvénients graves qu'on devait chercher à faire cesser. C'est ce qu'on tenta de faire vers la fin de l'an IX, sous l'influence de la nécessité et aussi sous celle des conseils d'hommes éclairés et amis des arts.

D'une part, les bâtiments de l'ancien archevêché avaient été vendus, le 5 messidor an IV, à un sieur Duroure. L'acte de vente imposait bien à l'acquéreur de ne « pouvoir entrer en jouissance « des bâtiments que lorsqu'il sera possible de transporter convenablement les livres, tableaux, titres, etc., appartenant à la République qui se trouvent dans l'archevêché, au couvent de Saint-Martial, après que les distributions nécessaires auront été faites dans ce couvent sur l'autorisation et l'approbation du gouvernement, qui sera incessamment invité à faire les fonds nécessaires pour établir le Muséum dans ce dernier local ». Mais depuis lors, aucune réparation n'avait été faite, aucun transport n'avait eu lieu, et le citoyen Duroure ne pouvait jouir de sa propriété dont on ne lui payait même pas le loyer. Il réclama le payement de l'arriéré et l'évacuation du local. Cette légitime réclamation donna alors lieu à une correspondance active entre le ministre

de l'intérieur et le préfet et le maire d'Avignon, à propos des bâtiments de Saint-Martial et de leur appropriation pour recevoir le Musée, la Bibliothèque, les archives et les diverses collections scientifiques. Ce local de Saint-Martial était dans un état de délabrement tel qu'il était matériellement impossible d'y placer ni livres, ni tableaux, ni archives, et que, pour le rendre habitable, il fallait dépenser des sommes élevées. Sur les instances du sieur Duroure, le ministre de l'intérieur écrivait au préfet, le 21 germinal an XI :

« Cette prolongation de jouissance de la part de la commune « est injuste, coûteuse, inutile, et doit être désormais étrangère au « département.....

« Étrangère au moins désormais au département, parce que le « gouvernement n'a pas établi de Musée départemental, que, « depuis longtemps, le Musée dont il s'agit ne contient aucun objet « appartenant soit à la nation, soit au département. Enfin, parce « que ce Musée est celui de la commune. » C'était juste le contraire de ce qu'écrivait le ministre qui était vrai. C'est ce que lui faisait observer le préfet, le 5 prairial suivant :

« Après m'être concerté avec le directeur des domaines natio- « naux et le maire de la ville d'Avignon pour l'exécution des dispo- « sitions que vous me prescrivez, je ne puis me dispenser, Citoyen « ministre, de vous faire ici quelques observations :

« Ce n'est pas la commune d'Avignon qui jouit de la maison « dont s'agit, mais bien le gouvernement; tout ce qui y est ren- « fermé appartient à la République. On y trouve une grande quan- « tité de livres provenant de divers corps supprimés qui sont, par « conséquent, une propriété nationale et non communale, et qui « doivent rester tels tant que la loi n'a pas prononcé le contraire. « Les tableaux réservés pour l'instruction publique et ceux qui « sont à vendre appartiennent également à la nation...

« Les archives, composées de titres provenant tant de l'ancien « gouvernement papal que du clergé et des corps supprimés, sont « bien aussi une propriété nationale.

« Quant au local de Saint-Martial, qu'on suppose libre et propre « à recevoir tous les objets déposés au ci-devant archevêché, je « dois d'abord vous faire observer :

« 1° Qu'aucune loi n'a encore attribué ni donné cet édifice à la

« ville d'Avignon, qu'il est, par conséquent, toujours sous la main « de la régie, et que l'administration du domaine national ne peut « s'en dessaisir qu'en vertu d'une loi expresse ;

« 2° Que ce bâtiment est dans un délabrement tel que la majeure « partie n'a point de couvert. »

Le maire d'Avignon, Puy, répondait, de son côté, le 18 prairial an XI, au préfet qui, le 4 prairial, lui avait communiqué la dépêche ministérielle :

« Il faut croire que l'on a laissé ignorer au ministre le véritable « état des choses.

« Les observations que nous avons l'honneur de vous soumettre, « nous les puiserons seulement dans l'article 18 de la lettre du « ministre, où il dit que la commune fera réparer à ses frais « le couvent de Saint-Martial pour qu'elle y fasse transférer son « Musée. Il suppose donc que le Musée nous appartient. Assuré- « ment nous désirerions que cela fût, et nous en accepterions volon- « tiers la propriété ; mais ce qui, jusqu'à présent, nous a fait non « pas douter, mais croire le contraire, c'est que nous n'y avons « jamais possédé ni livres ni tableaux. Ce qui nous a confirmé dans « cette croyance, c'est encore d'avoir constamment vu le directeur « du domaine national et de l'enregistrement tenir cet édifice sous « son inspection en y entretenant un concierge payé par la Régie « depuis l'époque où les tableaux y ont été déposés et dont « quelques-uns ont été vendus à sa réquisition. Quatre de ces « tableaux peints par Levieux ont été envoyés par ordre du ministre « de l'intérieur, sans intervention aucune de l'administration muni- « cipale, deux à Nîmes et deux à Paris.

« Ces faits sont incontestables ; ils démontrent dans la dernière « évidence que nous avons eu raison de ne point croire qu'on voulût « nous considérer comme propriétaires de ce Musée, puisqu'on en « disposait à notre insu et sans nous consulter. Le même raison- « nement s'applique nécessairement à la bibliothèque, puisque « l'archiviste et le bibliothécaire sont entretenus et soldés par le « gouvernement.

« Ces seules considérations que nous avons l'honneur de vous « prier de transmettre au ministère de l'intérieur, suffiront sans « doute pour lui démontrer que ce n'est pas à nous à payer la « somme réclamée par le citoyen Duroure, non plus qu'à faire pro-

« céder à l'évacuation de cet édifice, puisque les objets qu'il con-
« tient ne sont nullement à notre disposition, à moins qu'à notre
« grande satisfaction, nous le répétons, l'on veuille déclarer pro-
« priété communale ce qui, jusqu'à présent, n'a été considéré que
« comme propriété départementale. »

Ces dépêches du préfet et du maire, établissant d'une manière aussi nette la propriété des collections déposées à l'archevêché, éclairèrent l'opinion du ministre de l'intérieur. Dans une dépêche du 13 thermidor an XI, il maintient la nécessité d'évacuer les bâtiments de l'archevêché, et il ajoute :

« Le ministre des finances n'a pas prétendu *donner* le couvent
« de Saint-Martial à la commune d'Avignon, mais bien lui en laisser
« la jouissance gratis. Cet abandon d'usufruit n'exige pas les for-
« malités d'une loi. Quoi qu'il en soit, Citoyen préfet, tout ceci
« donne lieu à faire expliquer la commune d'Avignon, sur les
« objets d'art, science et littérature qui, dans ce moment, sont
« déposés à l'archevêché. Veut-elle profiter de la jouissance gra-
« tuite que le gouvernement lui en laisse, ou l'impossibilité réelle
« de les placer la force-t-elle à y renoncer? Dans le premier cas,
« il faut qu'elle les transpose sans délai dans un autre emplace-
« ment; dans le second, il faut qu'elle le déclare, sans plus de délai,
« afin qu'il soit prescrit des mesures par le gouvernement soit pour
« les faire enlever, soit pour les faire aliéner. »

Le 4 brumaire suivant, le préfet proposait au ministre un projet pour le placement définitif des différents établissements publics, et notamment pour la translation à Saint-Martial du Musée, de la Bibliothèque et des Archives, et le ministre lui adressait, en réponse, le 20 nivôse an XII, une longue dépêche dans laquelle nous lisons :

« Il doit y avoir dans l'abbaye de Saint-Martial quelques salles
« assez vastes et en assez bon état pour qu'on y puisse déposer les
« tableaux, les livres qui composent le Musée et la Bibliothèque,
« ainsi que les papiers des Archives du département. Si Saint-
« Martial ne présente pas cette ressource, elle doit se trouver soit
« dans le collège des Jésuites, soit au séminaire Saint-Charles, aux
« Célestins ou à la maison de Saint-Louis.

« Au surplus, Citoyen préfet, le ministre des finances ne contes-
« tant pas la concession faite à la ville d'Avignon de la maison de

« Saint-Martial qu'il a pour ainsi dire approuvée par une lettre du « 1er thermidor an X, je vais solliciter du gouvernement un arrêté « pour confirmer cette concession qui, à la vérité, ne paraît pas « appuyée sur des titres bien valables, puisqu'elle ne résulte que « de deux arrêtés du district qui ont affecté et destiné Saint-Martial « pour un Muséum et un Jardin botanique. »

La ville d'Avignon qui, dès le 11 ventôse an XI, avait demandé, par une délibération de son conseil municipal, l'établissement d'un lycée et la concession des bâtiments de Saint-Martial pour y établir le Muséum, la Bibliothèque et le Jardin botanique, en s'engageant à faire les frais nécessaires à l'organisation de ces établissements, vit son vœu réalisé. Le 4 pluviôse an XII, un arrêté du ministre Chaptal l'autorisa à se former une Bibliothèque et un Musée, au moyen des dépôts de l'archevêché et aussi de l'École centrale supprimée. Enfin, le 7 pluviôse an XII (28 janvier 1803), un arrêté du premier consul intervenait, portant :

« Article premier. — La concession faite à la ville d'Avignon « par deux arrêtés du district des 4 et 25 messidor an II, des bâti- « ments et dépendances de la ci-devant abbaye de Saint-Martial, « situés dans ladite ville, est confirmée et demeure définitive.

« Art. 2. — En conséquence, la ville d'Avignon pourra se « mettre en possession de ladite maison et dépendances, à la charge « pour elle d'y placer le Musée, la Bibliothèque et le Jardin bota- « nique, qui sont aujourd'hui dans les bâtiments de l'ancien arche- « vêché, et d'y placer également les Archives du département, ainsi « que la caserne de gendarmerie si l'étendue du bâtiment le per- « met. »

A la suite de cette concession, la ville prit les dispositions nécessaires pour mettre en état les bâtiments de Saint-Martial, et, le 28 prairial an XIII, le maire pouvait annoncer au préfet la remise des clefs de l'ancien archevêché à son propriétaire. Un sieur Calvet, ancien chanoine, avait été proposé par elle au ministre dès le 10 germinal an XII, pour devenir bibliothécaire chargé, en même temps, de la conservation du Muséum. Mais la ville d'Avignon n'avait que la jouissance gratuite, et non la pleine et entière propriété de ce Musée, qui continuait à être propriété nationale. Elle ne pouvait en changer la nature, la destination ni même l'emplacement, sans l'autorisation de l'autorité supérieure.

Quelques années après cette organisation des collections dans les bâtiments de Saint-Martial, le ministre de l'intérieur, usant du droit de l'État, prescrivait au préfet, le 29 mars 1806, « d'exami-« ner si parmi les tableaux qui composent la galerie d'Avignon, il « s'en trouve quelques-uns que l'on puisse mettre à la disposition « des administrateurs de l'Hôtel-Dieu du Puy.

« Dans ce cas, continue le ministre, vous choisirez les deux « tableaux dont les sujets paraîtraient le plus analogues à cette des-« tination. »

En l'an XIII, après la concession des bâtiments de Saint-Martial et leur organisation en Bibliothèque et en Musée, il restait encore dans les salles de l'archevêché et de la mairie, une certaine quantité de tableaux de même origine et qui n'étaient point entrés dans le Musée, et que le ministre, par une lettre du 13 pluviôse de cette année, invitait le préfet à faire examiner et estimer, « et à me faire « connaître s'ils ne sont pas de nature à être placés dans quelque « Musée pour servir à l'instruction publique ». Après toutes les formalités remplies, ces tableaux, au nombre de cent un, furent mis en vente par les Domaines, le 21 mars 1808.

Telles furent les origines du Musée national créé à Avignon, sous l'influence des décrets de la Convention et des arrêtés du Directoire du département et du district d'Avignon, œuvre considérable accomplie au milieu des circonstances les plus difficiles et les plus tragiques, par des hommes aussi dévoués qu'obscurs, auxquels on n'a pas toujours rendu justice. Il convient de citer parmi eux, en première ligne, l'architecte Boudon, le chanoine Néry, le conservateur Meynet, le peintre Beissier, d'autres encore qui surent se rappeler, en ces temps de luttes ardentes, que le patriotisme éclairé par l'amour des arts trouve assez de forces en lui-même pour s'élever au-dessus des partis.

Cette première période d'organisation du Musée d'Avignon fut suivie de temps plus calmes pendant lesquels le même établissement, grâce à la sollicitude et à la générosité de quelques savants, vit s'accroître considérablement ses collections de tableaux, d'antiquités et d'œuvres artistiques. On peut même dire, avec quelque raison, que les collections purement municipales datent de cette époque, et que si, jusque-là, l'État et les pouvoirs publics avaient permis à la ville d'Avignon, en lui laissant la jouissance gratuite

d'œuvres nationales, de s'enrichir d'un Musée, ce sont ses enfants eux-mêmes qui vont maintenant augmenter ces richesses par leur sollicitude éclairée, et, par leurs nombreuses donations, constituer véritablement le Musée municipal.

En 1810, les Musées installés dans les bâtiments de Saint-Martial reçurent les legs considérables du docteur Calvet, savant numismate, archéologue distingué, possesseur de collections importantes en livres, manuscrits, tableaux, et surtout en médailles.

Dans son testament du 10 janvier 1810, il s'exprime ainsi :

« Appelé par goût à l'étude et au célibat, je m'étais proposé, « dès l'âge de quinze ans, d'établir à perpétuité une bibliothèque « publique dans ma patrie qui en manquait ; je le fis même lorsque « mon âge m'eut permis de tester ; le gouvernement, ami des « lettres, sentait depuis longtemps l'utilité de cette institution ; « aussi, sans se douter de mon idée, il s'en est enfin occupé pour « les principales villes de l'État. Celle d'Avignon était une des « mieux pourvues de livres, à cause des nombreuses bibliothèques « de religieux et de séminaires supprimés ; on en a formé une « immense et monstrueuse collection.

. . . . . .

« Je lègue, laisse et donne à cettedite ville d'Avignon ma biblio- « thèque pour la rendre publique, avec ses manuscrits, sous la « condition expresse que les livres et manuscrits de ma collection « ne seront que pour ma bibliothèque et jamais confondus et mêlés « avec ceux de la Bibliothèque établie par le gouvernement.

« Mes cabinets de médailles en or, en argent et en bronze, soit « antiques, soit modernes, aujourd'hui rangées dans les deux « armoires de ma chambre d'hiver, appartiendront à ma biblio- « thèque...

« Les monuments antiques et modernes de différentes matières, « formes et grandeurs, qui sont dans mes cabinets au nombre, à ce « que je crois, d'environ quatre mille, et, en général, tous les mor- « ceaux antiques dont le catalogue est fait, je me plais à les loger « dans ma bibliothèque même ; les deux grandes statues de marbre « qu'il faut réparer, faisant autrefois partie du tombeau d'Adrien, « à Rome, les pierres et marbres portant des inscriptions seront de « ce nombre. Ces monuments n'entreront jamais, non plus que les « corps marins et les fossiles, ni dans l'ancienne bibliothèque, ni

« dans le cabinet d'ornithologie qui se forme actuellement. »

Les legs de Calvet donnèrent lieu à de nombreuses discussions ; il y eut délibérations du conseil municipal, contestations avec les héritiers, arrêts du Conseil d'État, etc. Ces legs furent même le point de départ de toute une organisation nouvelle qui fut et qui ne pouvait être que municipale, mais aucun acte de l'État n'aliéna alors, pas plus qu'il ne l'a aliéné depuis, la propriété des œuvres d'art confiées, avant le legs Calvet, à la ville d'Avignon, à titre de jouissance gratuite, pour en constituer un Musée.

En cette même année 1810, l'autorité supérieure se préoccupa également de la conservation du Musée. « L'humidité de l'ancienne « église Saint-Martial, Monsieur, écrivait le préfet, le 11 sep- « tembre 1810, au maire d'Avignon, avait nui singulièrement aux « tableaux qu'on y avait déposés. En attendant qu'on pût trouver « une galerie assez vaste pour les contenir tous, nous avons placé « les plus beaux dans la grande salle de l'hôtel de ville et dans « celle de l'Athénée ; d'autres ont été mis dans l'église des Insen- « sés. Il doit en rester encore quelques-uns. On pourrait en mettre « un au maître-autel de la chapelle des Hospitalières, et les autres « dans l'église de la succursale des Invalides. Mais il est nécessaire « de dresser partout procès-verbal du dépôt, afin de pouvoir un « jour les retirer. »

En 1814, sous l'influence des événements politiques, il se passa encore, au sujet d'une partie des tableaux déposés provisoirement, sur les ordres du préfet, à Saint-Martial, à l'hôtel de ville, dans diverses autres salles, un fait qui démontre que ces œuvres étaient toujours considérées comme appartenant à l'État.

Le 30 juin, le sous-préfet d'Avignon transmet au préfet une délibération du conseil municipal demandant l'autorisation de restituer aux églises les tableaux qui en avaient été enlevés, et il donne un avis favorable fondé sur ce que, ne pouvant être regardés comme des monuments de l'art, il est plus convenable de s'en servir pour l'ornement des temples que de les tenir renfermés dans un garde-meuble, où plusieurs ont été dégradés par l'humidité. Le 18 août suivant, le sous-préfet fait connaître au préfet que les tableaux dont le conseil municipal demande la restitution aux églises font partie de la collection du Musée de Saint-Martial, et qu'ils en ont été extraits à cause de l'humidité. Le préfet transmet,

le 17 janvier 1816, la demande du conseil municipal d'Avignon au ministre de l'intérieur, en l'accompagnant d'une longue lettre où nous lisons :

« Ces tableaux sont aujourd'hui réclamés par les églises aux-« quelles ils avaient appartenu. Cette réclamation a paru fondée « au conseil municipal, qui deux fois a émis le vœu que les « tableaux fussent rendus aux églises et à leur destination primi-« tive.

« Je prie V. E., Monseigneur, de vouloir bien approuver la déli-« bération du conseil municipal, et de m'autoriser à faire restituer « aux églises les tableaux réclamés. Je sollicite cette grâce au nom « de tous les habitants de la cité dont le conseil municipal n'a été « que l'interprète. »

Cette autorisation lui fut accordée, dans les termes suivants, par une dépêche du ministre de l'intérieur, du 27 janvier 1816 :

« Monsieur le préfet, d'après votre lettre du 17 de ce mois et « adoptant les motifs qu'elle fait valoir, je vous autorise à faire « remettre aux églises d'Avignon les tableaux qui en avaient été « enlevés et qui sont, en ce moment, à la mairie.

« Cette remise faite, je vous serai obligé de me dire s'il reste « des tableaux en dépôt, en quel nombre, de quels auteurs, « représentant quels sujets, enfin de me donner une liste de ce que « vous possédez encore et de me faire une proposition sur les « moyens de disposer une salle qu'on pourrait rendre publique. »

Le 13 février suivant, le préfet faisait connaître au maire d'Avignon que le ministre de l'intérieur l'avait autorisé à remettre aux églises les tableaux en dépôt à la mairie ou dans les bâtiments de Saint-Martial, où avait été établi le Musée, et l'invitait à en donner connaissance aux desservants et membres des fabriques des églises paroissiales et succursales, ainsi qu'aux administrateurs des chapelles dans lesquelles s'exerçait le culte.

« Quant aux tableaux d'anciennes églises qui n'existaient plus « ou dont le bâtiment n'est point consacré à l'exercice du culte, il « ne peut en être disposé d'aucun sans en avoir référé et avant « d'avoir obtenu une décision particulière de sa part. »

Cette belle collection, ne comptant pas moins de cent toiles, parmi lesquelles 33 Mignard, 41 Parrocel, 5 Levieux, 5 Sauvan, 2 Simon de Chalons, 2 Guilhermi, récolée en 1839, par les soins des fabri-

ques, se trouve encore disséminée dans les diverses églises et chapelles de la ville d'Avignon, sous la surveillance de l'administration du Musée.

Pendant l'année 1820, le Musée d'Avignon vit s'opérer une transformation qui devait avoir une grande influence sur son développement et surtout sur son administration intérieure. Alors, la ville se trouvait, en réalité, en possession, soit comme usufruitière, soit comme légataire, de deux Bibliothèques et de deux Musées différents; l'un formé, comme nous l'avons vu, par les soins de l'État, qui lui en avait cédé la jouissance gratuite; l'autre, beaucoup moins considérable, puisque, en ce qui concernait les œuvres d'art, il ne comprenait guère que quelques tableaux, quelques objets antiques et un médaillier d'environ 10,000 pièces, provenant du legs Calvet, et qui, d'après les dispositions expresses du testateur, ne devait jamais être confondu avec le premier. Cette disposition formelle s'opposant à la réunion des deux collections, le conseil municipal, par une délibération du 31 juillet 1820, donna la Bibliothèque et le Musée municipal à la Bibliothèque et au Musée Calvet. Il réunit ainsi, sous la dénomination générale de Muséum Calvet, toutes les collections littéraires et artistiques. Un règlement, élaboré de 1823 à 1833, et reproduisant les principales dispositions du legs Calvet, fut approuvé par le Conseil d'État. Il engloba dans ses articles principaux l'ancien Musée national et municipal et le Musée fondé par le legs Calvet. Depuis lors, tous les legs, toutes les acquisitions, provenant soit des dons de l'État, soit des dons particuliers, soit de la ville elle-même, sont soumis aux mêmes conditions de conservation.

En 1832, la ville s'imposa de nouveaux sacrifices. Les collections de Saint-Martial devenant de plus en plus considérables, le local ne répondait plus aux besoins du Musée. La ville d'Avignon décida un changement de local. Elle acquit, à cet effet, à un prix assez élevé (85,860 fr.) un ancien hôtel ayant appartenu à la famille de Villeneuve, et possédé par un sieur Deleutre, situé au centre de la ville. Cette acquisition fut approuvée par le conseil municipal le 14 mars 1832, et par une ordonnance royale du 28 juin suivant. Les travaux d'appropriation durèrent deux ans. Ce ne fut qu'en 1835 que la Bibliothèque, les Musées d'antiquités et de tableaux y furent définitivement transportés. C'est le local qu'occupent actuel-

lement ces établissements. Ils n'ont point cessé de s'accroître depuis cette époque, soit par les nombreux dons faits par l'État ou par les particuliers, soit par les innombrables pièces d'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance, qui sont venues constituer les diverses salles d'antiquité et de sculpture, soit par les acquisitions faites à l'aide des sommes mises à la disposition du Musée par la ville ou provenant des revenus du legs Calvet.

Dans la période suivante, on cite parmi les principaux legs celui du docteur Artaud, en 1837, et surtout celui du savant naturaliste Requien, mort en 1850, qui, outre une collection de livres et de manuscrits précieux, légua au Musée d'Avignon ses belles collections d'histoire naturelle et surtout son magnifique herbier, œuvre unique qui permit à la ville de fonder un Musée d'histoire naturelle, dont les éléments avaient été fournis par son ancien Musée, mais qui avaient été détériorés, dilapidés et pour ainsi dire détruits dans leurs nombreuses pérégrinations.

Telles furent les origines du Musée d'Avignon depuis la Révolution jusqu'en l'année 1850. Dans la première période, de 1792 à 1810, il se forme, sous l'influence des décrets de la Convention, par l'administration du Directoire du département ; dans la seconde, il s'augmente considérablement et est absorbé par le legs Calvet, pour devenir, de nos jours, grâce à des accroissements continuels, l'un des établissements les plus riches de province, et l'un de ceux qui peuvent, selon la belle expression de ses fondateurs, rendre le plus de services à l'instruction publique.

L. Duhamel,
Correspondant du Comité des Sociétés
des Beaux-Arts, à Avignon.

XVIII

LE MUSÉE NATIONAL DU DISTRICT DE CAMBRAI. 1790-1805[1].

La suppression des communautés religieuses par l'Assemblée nationale, la mise à la disposition de l'État de leurs biens comme domaines nationaux, le 2 novembre 1789, et le décret du 17 mars 1790, prescrivant la vente de ces biens dans une certaine mesure, avaient mis en évidence les précieux trésors littéraires, scientifiques, artistiques, etc., que renfermaient ces nombreux établissements répandus sur tous les points de la France.

Cambrai seul, dont la population était en 1791 de 17,000 habitants[2], comptait, outre sa célèbre métropole, douze églises paroissiales ou autres, dont dix furent dès l'abord supprimées; onze monastères, abbayes, couvents et refuges d'hommes; dix de femmes, compris les hôpitaux. On devait y ajouter encore, pour le reste du Cambrésis, deux ou trois maisons religieuses non moins riches que celles de la ville même en livres, tableaux, sculptures, objets d'art, de science et de curiosité.

Les associations monastiques possédaient avec les nobles la plus grande part, en général, de la fortune publique; c'est donc là qu'il fallait chercher ces manifestations matérielles de l'art, accessibles seulement à ceux qui possèdent, lesquelles sous des formes multiples faisaient de ces églises, de bon nombre de ces religieuses retraites de véritables bibliothèques, de remarquables musées.

Pendant la dernière année de l'Assemblée nationale constituante, en conformité de l'article 2 de la loi du mois d'octobre 1790, les

[1] Toutes les indications contenues dans le présent mémoire sont empruntées aux Archives communales de Cambrai, série R, « Bibliothèque-Musée », ou au manuscrit n° 1101 de la Bibliothèque, intitulé : *Registre concernant les opérations de la Commission établie à la Bibliothèque nationale de Cambrai*, lequel manuscrit n'est qu'un recueil de l'enregistrement des pièces d'archives citées.

[2] 17,423 pour la ville et la banlieue, et 19,757 avec la garnison. (Registre aux délibérations du district de Cambrai, 2 mars 1792.)

comités « ecclésiastiques » et de « l'aliénation des biens nationaux » précédemment créés, avaient prescrit partout, et eux-mêmes commencé, un travail de récolement considérable afin de faire connaître toutes ces richesses ignorées pour la plupart, seulement appréciées de leurs possesseurs, et que chaque district devait alors rassembler dans un dépôt spécial.

Ce travail, qui s'accomplissait dans tout le royaume au moyen d'inventaires, de catalogues sous forme de cartes, devait, en assurant la conservation de ces monuments, en permettre la répartition entre les districts ou les départements pour servir ainsi à l'instruction générale.

Les livres avec les manuscrits tenaient la plus grande place. A Cambrai, on avait rassemblé « plus de cinquante mille volumes [1] ». L'histoire des dépôts littéraires et celle des collections d'art sont si intimement liées, qu'il est presque impossible de les séparer. Les mesures prises étaient le plus souvent communes aux deux catégories. Nous ne nous occuperons toutefois que de la dernière.

Dès le 1er octobre 1791 [2], le directoire du département du Nord, séant à Douai, avait nommé commissaire pour la confection des inventaires des bibliothèques des ci-devant établissements ecclésiastiques du district de Cambrai, un négociant érudit de cette ville, Théry-Gouye [3]. Pour accélérer la besogne, on lui donnait comme aide Simon, libraire à Douai.

Pour faire transporter les tableaux et estampes existant dans les monastères, il fallait un homme entendu aux choses d'art. Le directoire désignait Charles Collet, peintre, également à Douai.

Il remplaçait Pamphile Codron, maire de Cambrai, et Cotteau, officier municipal, préalablement choisis par le département, lesquels avaient tout leur temps pris par les soins de l'administration de la commune.

[1] Lettre de la Commission aux représentants de la Convention nationale, du 22 thermidor an II (9 août 1794). *Registre concernant les opérations de la Commission,* etc., fol. 33.

[2] Registre aux décisions sur requêtes présentées au directoire du département. (Expédition.)

[3] Habitant près de l'hôtel de ville. (Registre aux délibérations du conseil général de la commune, séance du 16 janvier 1792, f° 118.)

De plus, le 18 du même mois, par commission spéciale [1], Pierre-Joseph Houillon, un Cambrésien, était adjoint aux précédents, Théry et Collet, et chargé de tout recueillir, mettre en ordre et conserver [2].

Le 28 décembre, on avait « démonté » les tableaux de l'abbaye du Saint-Sépulcre, sauf ceux de la chapelle, dont il sera parlé plus loin, et on les avait transportés dans la ci-devant église abbatiale de Saint-Aubert, édifice du dix-huitième siècle, à trois nefs, avec « caroles [3] ». Cette abbaye n'avait pas été aliénée.

Les jardins avaient été loués. Ce n'est qu'après qu'une partie eut servi de « Jardin botanique », que la vente en fut autorisée, le 9 octobre 1793 [4].

Les bâtiments avaient été transformés en magasins militaires ou municipaux, où l'on entassa, plus tard, des provisions de diverses natures en prévision du siège dont la ville fut un moment menacée en 1793, après la prise de Valenciennes par les Autrichiens. Le 12 octobre 1791, on y avait déjà installé pour le bataillon de la Beauce, qui venait tenir garnison à Cambrai, une caserne provisoire [5] à l'entrée de laquelle on plaçait, le 17 vendémiaire an III (8 octobre 1794), une indication portant ces mots peints sur bois : « Caserne de la Fraternité. »

Le 17 octobre 1791, remise avait été faite au département de la guerre de la ci-devant abbaye, à l'exception « de la bibliothèque et de l'église [6] ».

Il n'existait « à Cambrai aucun local plus convenable que celui-là pour une Bibliothèque publique », dira-t-on plus tard (le 13 prairial an IX). C'est ce qui avait, au début, déterminé l'administration centrale à le conserver. L'église fut alors affectée au dépôt des

[1] Lettre du 12 frimaire an II (2 décembre 1793), adressée au département du Nord.

[2] Arrêté du directoire du département, même date.

[3] « Nous n'avons employé qu'un seul bâtiment pour le dépôt. » (Lettre de la Commission à la Convention nationale, 22 thermidor an II (9 août 1794). *Registre concernant les opérations,* etc., f° 33.)

[4] Néanmoins ce jardin existait encore en 1795; le 7 mars de l'an 1795, des ouvriers jardiniers y travaillaient (17 ventôse an III).

[5] Le local était insuffisant; l'excédent de troupe fut logé à l'abbaye Cantimpré.

[6] Registre de correspondance du directoire du district. — Les autres corps de bâtiment furent plus tard vendus et démolis pour faire place à des maisons particulières.

livres, manuscrits, tableaux, sculptures, collections de numismatique, instruments de musique, de physique, échantillons d'histoire naturelle, etc., etc., provenant des établissements religieux supprimés, et bientôt des émigrés, déportés ou condamnés par les lois nationales.

Partout on avait fait appel aux savants et aux artistes régionaux, payés à cet effet. Formés en commissions, ils s'occupaient à rédiger les inventaires et les catalogues. C'était un travail immense, pour l'exécution duquel ces commissions ne s'étaient pas trop hâtées. Il était loin d'être avancé lorsque la Constituante se sépara.

Le comité de l'instruction publique établi par l'Assemblée nationale législative succédant à la Constituante, donna aux mesures prises par les comités réunis, ecclésiastique et des biens nationaux, une nouvelle et plus vive impulsion. Le ministre de l'intérieur, B. C. Cahier, réveillait le zèle des commissions provinciales par une lettre qu'il adressait le 14 janvier 1792 aux directoires des départements.

En exécution des mesures prescrites par le ministre, rappelant une délibération de l'Assemblée du 2 du même mois, on dressait à Cambrai, le 31 mars, la liste des tableaux du séminaire, au nombre de quarante-deux, omis lors d'un premier inventaire mobilier, rédigé par Cotteau.

Parmi ces tableaux, sujets religieux, paysages, portraits, sont plusieurs bonnes copies d'après Van Dyck, une *Assomption* de Crayer, une *Annonciation* signée d'un monogramme avec la date de 1617, des portraits de papes, de l'archevêque Vanderburch, fondateur de la chapelle des Jésuites, devenue celle du séminaire[1], de Louis XIV, d'après Rigaud, etc., etc. L'inventaire ci-après transcrit donne la description sommaire et les dimensions de toutes ces peintures recueillies dans le réfectoire, la classe, la sacristie et la bibliothèque[2].

Le 10 août, on transportait à Saint-Aubert, — qui en possédait déjà une grande quantité, — les toiles du chapitre métropolitain

[1] Cette chapelle, qui existe toujours, ne fut terminée qu'après la mort de Vanderburch, en 1692.

[2] Pièces justificatives, I.

de Notre-Dame. Le lendemain, on faisait « l'inventaire et description » des tableaux déposés dans l'église abbatiale, provenant des établissements et maisons supprimés du district. Cet inventaire comportait neuf articles ainsi désignés :

Article 1er. Tableaux trouvés dans l'église de Saint-Aubert sans indication de provenance. Ils sont au nombre de dix-huit et tous décrits. On y remarque des copies fort belles d'après Van Dyck, Vanloo, Van der Meulen ; un Van Artois, un portrait par Pariso, un Soddelet : *Embaumement de Jésus;* un *Calvaire* avec la Vierge, saint Jean et les saintes femmes, par le peintre cambrésien Antoine-François Saint-Aubert[1] ; deux Sperr Bavarus : *Adoration des bergers, Adoration des rois,* datés de 1732 ; des paysages genre Pérelle et Paul Bril.

Article 2. Tableaux provenant des ci-devant Capucins. Cet article, où figurent un Sperr Bavarus de 1731 : le *Martyre de saint François,* deux volets d'un triptyque, à double face, école de Le Brun, ne compte que cinq numéros ; mais il présente en première ligne l'*Ensevelissement du Christ,* original de Rubens, mesurant 11 pieds 8 pouces de haut, sur une largeur de 8 pieds 9 pouces, d'une grande beauté par l'expression des figures au nombre de onze, la majesté de la composition, la belle harmonie de la couleur.

Rubens avait fait d'abord le corps du Christ entièrement « nud ; « mais comme les tableaux qui sont dans les églises ne sont pas là « pour scandaliser, on y fit cacher par un aultre peintre ce qui « ne pouvait pas être vu ni découvert ». C'est du moins ce que rapportent les *Mémoires chronologiques,* manuscrit en partie publié, commençant au quinzième siècle, pour s'arrêter en 1753. On lit de plus dans ces mêmes mémoires que cette peinture, achetée à l'artiste par Sébastien Briquet, riche chanoine de la métropole, fut donnée par lui, en 1616, aux Capucins établis depuis trois ans à Cambrai, où ils inspiraient au clergé beaucoup d'intérêt.

Ce tableau, une fois déposé à Saint-Aubert, y était, comme dans la chapelle des Capucins, couvert d'un rideau se manœuvrant à

[1] Voir *Antoine-François Saint-Aubert, peintre cambrésien,* 1715-1788, par A. D.

l'aide de cordes et de petites poulies[1]. Lorsque, plus tard, l'église de Saint-Aubert fut rendue au culte comme cathédrale d'abord, et, peu après, comme paroisse, elle retint la magnifique peinture qui lui fut alors attribuée et où on l'admire encore.

En continuant le dépouillement de l'inventaire, on voit que des toiles en petit nombre enlevées la veille au chapitre métropolitain et reprises à l'article 3, la seule méritant ce nom était le portrait de l'archevêque de Saint-Albin, par Rigaud.

Dans les sept peintures provenant des Carmes qui forment l'article 4, il y avait à citer une *Mort de sainte Thérèse* par Crayer, une Vierge en buste avec une sorte d'arbre de Jessé en bordure, panneau de facture ancienne, aujourd'hui au Musée.

L'abbaye du Saint-Sépulcre remplissait plusieurs articles. Sous le numéro 5, le cabinet de l'abbé avait fourni quatorze tableaux où se mêlaient tous les genres et toutes les écoles. A côté d'une *Vue de Venise*, de l'école hollandaise; d'un *Christ mort*, de Hicar; d'une *Marine*, de Van Balen; de scènes religieuses dues aux Franck, on rencontrait *Didon sur le bûcher*, œuvre de l'école française.

A l'article 6, dans le réfectoire de la même abbaye, orné de douze peintures, étaient des natures mortes d'Antoine de Vos, un Suidre, mais pas un seul sujet religieux.

L'article 7, dans les vingt toiles de la chapelle du même établissement, mentionnait un *Repos de la sainte Famille*, de Paris Bordon; un Van der Meulen : *Prélat distribuant des aumônes;* une *Reine prenant le voile*, par Van Dyck; deux Mignard.

On voit dans l'article 8 que le séminaire substitué aux Jésuites avait, du fait de ces derniers, contribué forcément à la collection générale pour vingt et une peintures, dont treize par Arnould de Wez et deux par Wampe. Celles-ci et douze des premières sont actuellement dans l'église paroissiale de Saint-Géri-Saint-Aubert, où l'on a dû aveugler à demi les fenêtres des bas côtés pour les installer. Ces peintures sont toutes des scènes du Nouveau Testament. Elles avaient été faites pour la chapelle du collège des Jésuites[2], et placées alors le long des murs sous un jour convenable.

[1] 13 août 1792. Mémoire du menuisier Gras Gaspar, du 29 mars 1794.

[2] Cette chapelle est affectée au service du grand séminaire diocésain installé depuis 1834 dans les bâtiments de l'ancien collège.

Les peintures d'Arnould de Wez avaient été mises en place dans la chapelle

Les Jésuites possédaient encore quatre toiles de Vouët, se faisant pendant deux à deux. L'une des plus grandes : *Saint Ignace foudroyant la Calomnie, l'Ambition et l'Idolâtrie,* tableau ovale de 9 pieds de haut sur 7 pieds de large, a essuyé des fortunes diverses. Donné lors du rétablissement du culte à l'église, devenue paroissiale, de l'ancienne abbaye d'Honnecourt en Cambrésis, il y tombait peu à peu en ruine, faute de soin et gâté par l'humidité du lieu. Bientôt vendu par le curé, pour une faible somme, à un peintre de Cambrai, le petit-fils d'Antoine Saint-Aubert, dont le Musée possède quelques œuvres remarquables, l'acquéreur, faisant abandon du cadre vermoulu, divisa la peinture en morceaux qu'il transporta dans son portefeuille. Il la rentoila, la restaura et la vendit au chanoine Thénard. Celui-ci, à sa mort, la légua par testament au grand séminaire, où depuis plusieurs années elle a repris sa place primitive. On ignore ce qu'est devenu l'autre tableau de mêmes dimensions porté à l'inventaire.

Enfin, l'article 9 est composé de quarante-neuf toiles de provenances diverses et de peu de valeur, destinées, dit le document reproduit plus loin, à être vendues. Il s'y trouve des paysages, des sujets religieux ou bibliques, quelques représentations de saints personnages, tous d'exécution médiocre[1].

Ces deux états avaient été dressés de concert et signés par le peintre Caullet et Houillon.

Houillon était l'homme à tout faire et faisait tout bien. Il s'acquittait de sa tâche avec un soin et un zèle consciencieux, suppléant à ce qui pouvait lui manquer de connaissances techniques. C'est à son dévouement et à son labeur constant que l'on doit la conservation d'une partie des richesses de tous genres qui lui sont passées par les mains.

Le dépôt ne cessait pas de s'augmenter. Du 29 octobre au 5 novembre 1792, des ouvriers sont employés à détacher de leurs cadres les tableaux de l'abbaye de Prémy, dont la liste n'a pas été retrouvée.

Puis, pour une raison que l'on n'explique pas, quelques jours

des Jésuites en 1705 et les années suivantes. Celles de Wampe sont datées de 1714.

[1] Pièces justificatives, II.

après, le 10, un administrateur délégué du district de Cambrai se rendait à Saint-Aubert, où il apposait les scellés sur les portes de ce que l'on nommait déjà alors la « *Bibliothèque publique* », laquelle comprenait non seulement les livres, mais aussi les peintures et autres objets d'art.

Cette opération ne s'accomplit pas cependant sans une énergique protestation de la part de Houillon, que l'on désigne dans le procès-verbal d'apposition comme « préposé » au dépôt. Il représenta « qu'il était d'autant plus étonné de cette conduite à « son égard, qu'il en ignorait les motifs; que, d'ailleurs, on aurait « dû l'en prévenir », sachant bien « qu'il tenait ses pouvoirs du « département ». — On passa outre, laissant les scellés à la garde du concierge-gardien établi à Saint-Aubert.

« Incompétemment destitué par le district de Cambrai, le 9 », dit un arrêté du directoire du département, le 16 du même mois de novembre, Houillon était rétabli dans ses fonctions par l'autorité départementale[1]

Tandis que la commission, se partageant le travail de rédaction, procédait à l'inventaire que le comité de l'instruction publique avait hâte de voir terminer, le « préposé » continuait sans se décourager sa besogne de classement. Elle ne lui faisait pas négliger le soin de sa sûreté personnelle [alors que sous l'influence des troubles du moment, un mot, une parole imprudente pouvait la compromettre]. Le 26 juillet, il demandait au Conseil général de la commune un certificat de civisme, qui lui était accordé.

« La présence du citoyen Houillon provoque de la part d'un « membre — dit le procès-verbal de la séance — des observations « sur ce qu'il est bien extraordinaire d'avoir en cette ville une « bibliothèque, et un bibliothécaire stipendié par la nation, sans « que les citoyens puissent aproximer (*sic*) ce dépôt où ils pourroient puiser des connaissances utiles à tous les états. Il fait en « conséquence la motion d'une adresse au département, qui auroit pour objet de faire ouvrir cette bibliothèque au moins trois fois « par semaine, à heures fixes.

[1] Extrait du registre aux arrêtés du directoire du département du Nord, du 17 fructidor an III (3 septembre 1795).

« Cette motion, — ajoute le registre, — dont le succès est aussi « légitime que désirable, a été adoptée à l'unanimité, et en consé- « quence une adresse conforme à son exposé sera présentée au plus « tôt au département. » (Fol. 332.)

On a vu qu'un gardien-concierge était commis pour préserver le Musée-bibliothèque contre les dangers du dehors : le 9 août, le procureur-syndic du district requérait que Houillon fût chargé, sous sa responsabilité individuelle, de veiller à la sûreté et conservation du dépôt dont l'importance ne discontinuait pas de s'accroître.

Le 23 septembre, des « dilapidations et des dégâts » avaient été commis au séminaire, par des volontaires de passage qu'on y avait casernés pendant une nuit. Pour éviter le retour de pareils faits, on transportait, le 29 novembre [1], les livres, les tableaux et « les saints », laissés jusque-là dans cet établissement, à Saint-Aubert. Cette église recevait en même temps les œuvres de même nature trouvées dans les chapelles des hôpitaux Saint-Jean et Saint-Julien.

La dernière venait d'être désignée pour la cathédrale, l'ancienne étant devenue l'un des magasins aux subsistances militaires [2].

Le 1er novembre, au conseil général, « on fait rapport que l'on a « maltraité les précieux tableaux de Saint-Sépulchre [3]. Aussitôt on « nomme les citoyens Janti et Podvin à l'effet de se rendre sur les « lieux et d'y dresser procès-verbal des dégradations que l'on y a « pu commettre. »

On avait laissé en place, dans les bras du transept de cette chapelle abbatiale dont on avait fait un magasin de vivres, les admirables grisailles que Geerærts d'Anvers avait peintes de 1756 à 1760 pour l'abbaye, d'après des sujets de Rubens pour la plupart. On mettait Houillon en demeure de les faire transporter alors au Musée. Mais le conservateur ne s'empressait point de satisfaire à l'injonction du conseil général, se retranchant derrière l'absence d'ordre, à cet effet, du département dont il tenait sa commission. Le 6 décembre, on le rendait responsable de la conservation de ces œuvres, qui prenaient enfin le chemin du « dépôt des arts ».

Ces grisailles, au nombre de neuf, représentent : la *Présenta-*

[1] Arrêté du district, « du 6e jour de la 3e décade du 1er mois de l'an II ».

[2] Conseil général, séance du 9 septembre 1793, fo 62.

[3] Séance du 1er jour de la 2e décade du 2e mois de l'an II de la République une et indivisible, fo 144 vo.

tion au temple, l'*Annonciation*, la *Visitation*, l'*Institution du rosaire*[1], *Jésus au jardin des Oliviers*, la *Descente de croix*, le *Christ mis au tombeau*, les *Saintes Femmes au sépulcre*, un *Christ en croix*. Elles sont hautes de seize pieds et larges de dix[2]. Les ouvriers employés aux subsistances avaient, par désœuvrement ou fanatisme, ouvert le ventre de sainte Élisabeth et, sur la même toile, fait au charbon des moustaches à la Vierge et des cornes à saint Joseph.

Les fonctions remplies par Houillon, bien que peu susceptibles de ressentir, par nature, les atteintes d'un régime politique dont la tyrannie soupçonneuse tenait tous les esprits en défiance et en crainte, ne le mirent cependant pas à l'abri sur ce point. En janvier 1794, il était mis en arrestation, on ne dit pas pour quel grief. Il n'est pas bien sûr, d'ailleurs, que les instigateurs de cette mesure l'eussent su davantage. Heureusement pour le détenu, son incarcération ne fut point de trop longue durée, car on le voit, le 2 mars, constater en personne les avaries causées à la toiture de l'église par une tempête.

Les lois contre les émigrés, les déportés, et il faut ajouter, hélas! contre les condamnés, contribuaient à augmenter d'une façon

[1] Une confrérie de Notre-Dame du Rosaire existait à Saint-Sépulcre depuis 1577.

[2] Ces toiles sont ainsi désignées dans un fragment d'inventaire encarté dans le *Registre concernant les opérations de la Commission de la Bibliothèque nationale :*

Jésus au jardin des Olives (bas-relief), par M. Gueraerts. H. 16 p. 8°; L. 10 p. Cintré du haut.

Les trois Maries au tombeau de Jésus (bas-relief), Gueraerts. Même grandeur que le précédent.

Une *Visitation de la Vierge* (bas-relief), Gueraerts. H. 16 p., L. 6 p. 9°. Cintré du haut. (Signé : Geeraerts. 1760.)

Une *Descente de croix* (bas-relief), Gueraerts. H. 16 p. 8°, L. 6 p. 9°. Cintré du haut. 1760.

La Vierge présentant le rosaire à Dominique (bas-relief), Gerraerts. H. 16 p. 8°. L. 10 p. Cintré du haut. 1760.

Présentation de la Vierge (bas-relief), Guerraerts. H. 16 p. 8°, L. 10 p. Cintré du haut. 1760.

Jésus qu'on descend au sépulchre (bas-relief), Guerraerts. H. 16 p. 8°, L. 10 p. 1760.

Annonciation de la Vierge (bas-relief), Gerraerts. H. 16 p. 8°, L. 6 p. 9°. 1760.

Jésus crucifié, avec un groupe de six figures (bas-relief), Geeraerts. H. 11 p., L. 5 p. 7°. Cintré du haut. 1756.

notable le dépôt national. Livres, tableaux, gravures, monnaies et médailles et autres s'accumulaient presque chaque jour, en raison des confiscations légales ou par séquestre.

L'année précédente, du 7 au 12 janvier 1793, on avait transporté à Saint-Aubert les toiles de l'abbaye de Prémy en Cambrai [1]. Du 24 mai 1794 au 14 mars 1795, plus de trois cents tableaux dont plusieurs pastels, de deux cents gravures, estampes et dessins, plus de trois cents monnaies et médailles, un portrait-buste en cire, deux terres cuites, Voltaire et Rousseau, trouvées chez le chanoine Renoux, des instruments de musique, des sculptures en ivoire, bas-relief ou ronde bosse, et une multiplicité d'autres objets précieux au point de vue de l'art ou de la science, prenaient place à Saint-Aubert. Une liasse de récépissés de ces « dépôts » ne fournit malheureusement que des indications vagues sur leur importance et leur identité. Ces reçus se bornent le plus souvent à constater le nombre de pièces sans en indiquer le sujet [2].

De nouveau, le 14 juin 1794, on agitait la question de rendre publics la Bibliothèque et le Musée. Déjà le procureur-syndic du district, dans sa réquisition du 9 août précédent, laissait à Houillon la faculté de transporter, s'il le jugeait convenable, les collections dans un lieu plus commode à ce faire. Après avoir cherché, parmi les locaux disponibles, celui qui pouvait offrir le plus d'avantages, on en revenait forcément à Saint-Aubert. Mais si cet abri avait quelque valeur sous le rapport de l'espace et de la disposition, son état de délabrement dûment constaté s'opposait à l'application immédiate de la mesure projetée. Le carrelage n'existait plus [3], la toiture était

[1] Mémoire du menuisier Gras.

[2] Au nombre de ces œuvres diverses, les seules dont le sujet soit déterminé sont des portraits de Fénelon, un portrait de l'archevêque de Saint-Albin, une peinture intitulée *les Joies du monde*, un *Saint Léger*, un *Sauveur du monde*, une *Mater dolorosa*, un *Christ*. Dans les gravures, on voit signalés *Douze vues de Rome*, un *Plan de la province du Cambrésis*, deux *Descentes de croix*, une sorte d'aquarelle due à Melchior Fallon, « maistre machon » de l'église Saint-Géri, la représentant avec le monastère « sur le mont des Bœufs », où Charles-Quint bâtit la citadelle en 1543. Cette « carte » se voit aujourd'hui dans le cabinet d'un collectionneur cambrésien, M. V. Delattre. A mentionner encore, des christs d'ivoire, etc.

[3] Le 10 novembre 1791, les administrateurs de la paroisse constitutionnelle de Saint-Géri avaient obtenu, pour paver leur église, les dalles de Saint-Aubert, paroisse supprimée. (Registre du conseil général de la commune, f° 106.)

à refaire, les fenêtres dépourvues de vitres laissaient la pluie et l'air pénétrer partout [1]. Des examens successifs du monument, et des rapports faits à diverses dates, réclamaient comme indispensable le planchéiage du sol, sous les corps de bibliothèque, pour combattre l'humidité; réclamations restées sans effet [2].

L'installation de tous les ouvrages recueillis s'opérait néanmoins; pour la faciliter, après avoir démonté les stalles du chœur pour y dresser les corps de bibliothèque de l'abbaye de Vaucelles [3], on avait dès le 8 prairial précédent (27 mai 1794) enlevé les médaillons sculptés en chêne, enchâssés dans les lambris surmontant ces stalles [4]. On les y replaça plus tard, en 1802, sans ordre, ce qui explique l'incohérence de leur disposition présente.

Tandis que Houillon poursuivait laborieusement son travail de classement, les commissaires dressaient les inventaires qu'ils envoyaient successivement à Paris à la commission temporaire des Arts. Pour authentiquer leurs travaux et donner aux livres et autres objets une marque de propriété, on faisait graver par un artiste cambrésien, Danchin, un cachet de cuivre (encore existant) qu'on lui payait vingt-cinq livres, le 1er août 1793.

Les commissaires, pour satisfaire à la demande du district, du 19 du même mois, lui faisaient part — ce qui était inexact — qu'en dehors des livres il n'existait au dépôt que des tableaux, des médailles et des curiosités d'histoire naturelle, susceptibles d'être inventoriés (3 fructidor an III); que ces objets, si l'on en exceptait les tableaux (f. 39), « ne présentaient pas de grandes richesses ». Ils ajoutent enfin que, satisfaisant en cela aux ordres de la commission temporaire pour que le classement avance d'un pas égal en toutes ses parties, ils se sont adjoint « un peintre patriote et « éclairé, spécialement chargé d'inventorier les tableaux et les « estampes, et un autre patriote, qui depuis longtemps s'est appli- « qué à la connaissance de l'art numismatique et à celle de l'his- « toire naturelle ». Le premier était le peintre Louis Saint-Aubert,

[1] Rapport au district, du 15 pluviôse an II (3 février 1794).

[2] Le 7 pluviôse an IV (27 janvier 1796), même réclamation.

[3] Ces boiseries avaient été amenées à Saint-Aubert du 15 au 26 octobre 1792. (Mémoire du menuisier Gras, remis le 16 avril 1793.) Le 21 mai 1794, on commence à les installer dans le chœur. (*Registre de la commission*, f° 7.)

[4] Visite des commissaires, du 8 prairial an III.

fils du fondateur de l'école de dessin de Cambrai, dont il était lui-même alors le directeur, et père du troisième Saint-Aubert dont il a été parlé ci-dessus [1].

Un état d'émargement dressé le 4 thermidor an II (22 juillet 1794) indique que la commission comptait, le 4 floréal précédent, date à laquelle Louis Saint-Aubert était déjà en fonction, vingt-deux membres [2]. Et, alors que l'artiste recevait cinq livres par jour [3], ses collègues ne touchaient que cinquante-cinq sous par séance, le tout payé sur les fonds du gouvernement. Ce chiffre de cinq francs par journée de présence devint toutefois, l'année suivante, le même pour tous [4].

Houillon, qui ne figure pas sur le précédent état, recevait les mêmes émoluments, mais n'était point, paraît-il, très régulièrement payé. Les administrateurs du département rappelaient le 3 vendémiaire an III (24 septembre 1794), au district, que ce commissaire n'avait encore reçu que 1,800 livres pour onze mois de traitement, du 1er août 1792 au 3 juillet 1793, et qu'il lui restait toujours à toucher ce qui lui était dû depuis, « pour quinze mois ou environ, échus ».

La commission de vingt-deux membres fut peu après réduite à douze. A la fin de juillet 1795, le classement et l'inventaire étant terminés, elle avait cessé d'exister, n'ayant plus compté pendant les derniers mois qu'un seul titulaire : Burillon.

Des quatre hommes de service attachés au dépôt, deux avaient seuls été conservés [5].

Cinq ou six membres de la « commission temporaire des Arts », se rendant en Belgique, visitaient le Musée lors de leur passage à Cambrai, le 20 fructidor an II (16 septembre 1794), et félicitaient

[1] Voir, sur ce peintre, *les Artistes cambrésiens du neuvième au dix-neuvième siècle*, etc., par A. D..., p. 232 à 309.

[2] Le 19 frimaire an III (9 décembre 1794), on ne la trouvait pas encore assez nombreuse.

[3] Requête de la Commission de la Bibliothèque au district, 3e jour complémentaire an II (19 septembre 1794) et 3 vendémiaire an III (24 septembre). Ce jour, il était délivré à Saint-Aubert, sur les fonds affectés à l'entretien de la Bibliothèque, un mandat de 300 livres pour soixante jours employés à faire l'inventaire et le classement des tableaux, des objets de sculpture, des gravures, etc.

[4] *Registre de la Commission*, etc., 8 germinal an III (28 mars 1795), f° 131.

[5] Rapport du district au département, 25 thermidor an III (12 août 1795), et *passim* État du 1er vendémiaire an IV (23 septembre 1795).

Houillon sur l'organisation et l'arrangement des collections. Ils faisaient part en même temps de l'intention du gouvernement de commettre à la garde de la Bibliothèque et de ce même Musée un conservateur. La loi du 8 pluviôse restant muette sur la nomination de ce fonctionnaire, le directoire du département, dont Houillon relevait, le recommandait avec instance, le 2 vendémiaire an III (23 septembre 1794), au directoire du district, que l'on pensait devoir être chargé, selon toute probabilité, sinon de faire des propositions au Comité d'instruction publique, du moins d'émettre son avis sur ce point.

Le candidat avait exposé la veille, dans une longue lettre à l'autorité départementale, ce qu'il considérait comme devant plaider pour lui : l'abandon de sa profession d'horloger [1] pour se livrer tout entier à un labeur dont il espérait la récompense, — à cause de ses services rendus, — par l'obtention d'un emploi qui devait l'aider à « donner du pain à sa femme et à ses cinq enfants ».

Mais il est des gens que la malechance poursuit : le district pencha en faveur de Bracq, encore à cette heure l'un des commissaires du Musée. Martin-Joseph Bracq, né à Valenciennes, ancien curé de Ribécourt près Cambrai, ex-député pour le clergé du Cambrésis aux états généraux, joignait « à ses vertus morales les « connaissances les plus rares et les plus profondes », dira plus tard un rapport fait au département le 25 thermidor an III (12 août 1795). On le nomma, le 28 brumaire an III (18 novembre 1794), « conservateur du Musée de la Bibliothèque », lui assignant en outre, par arrêté du 9 pluviôse suivant (28 janvier 1795), un logement dans les bâtiments de l'abbaye, proche de l'église [2].

Ce ne fut pas toutefois le dernier mot pour Houillon, on le verra ci-après.

La commission du Musée poussait périodiquement, mais tou-

[1] Lettre du 9 floréal an III (28 avril 1795). — Malgré l'exercice de ses fonctions, Houillon resta membre de la corporation des horlogers. On le voit, en cette qualité, désigné en 1789, le 7 avril, lors de l'assemblée primaire du tiers état, comme l'un des commissaires rédacteurs des cahiers de doléances. (*Registre des commissions et règlements pour les états généraux de* 1789, f° 49. Archives communales, AA, III, 1er.)

[2] Lettre du 9 floréal an III (28 avril 1795).

jours en vain, le cri d'alarme sur le délabrement de l'édifice, menaçant ce qu'il renfermait de détérioration et de ruine prochaine[1]. Le district se faisait de même l'intermédiaire de ces plaintes près du département.

De longs mémoires accompagnés de devis de restauration étaient présentés, pour ainsi dire à temps égaux, touchant cette question de vie pour l'établissement. Il ne sert point de les résumer. Afin de ne plus s'arrêter à un point qui deviendrait fastidieux, il suffira de dire que les travaux demandés ou projetés ne furent jamais exécutés, sauf ceux concernant la toiture et la clôture des fenêtres.

A un nouveau désir manifesté par le district d'ouvrir les portes du Musée au public, les commissaires, pour gagner du temps, se retranchant encore, le 3 brumaire an III (24 octobre 1794), derrière le mauvais état du bâtiment et les instructions de la Commission temporaire des Arts et du Comité de l'instruction publique, répondaient sur un ton de persiflage par une sorte de fin de non-recevoir à laquelle le district répliqua en affirmant son autorité, le 4 du même mois[2].

Le 5 frimaire même année (25 novembre), dans un rapport adressé au district également, par Faille, l'un des commissaires au Musée, sur la situation du dépôt, on lisait, concernant la partie des Beaux-Arts, que l'on comptait alors à Saint-Aubert 1,500 monnaies et médailles, 600 tableaux, 182 gravures ou estampes en feuilles et 12 recueils. Les sculptures se réduisaient à ce que l'on avait pu ramasser « dans les églises, où il y avait encore nombre de pièces à prendre[3] ».

Lorsque, près d'un an plus tard, le 3 vendémiaire an IV (25 septembre 1795), les travaux de classement et d'inventaire furent terminés, Louis Burillon, le seul commissaire demeuré jusque-là en fonction pour l'enregistrement des objets étrangers à la bibliographie, constatait dans une lettre au directoire du district que le Musée possédait « 556 tableaux, dont 225 plus ou moins remar-

[1] Le 26 fructidor an II (12 septembre 1794), la Commission demandait, outre le plancher pour la grande nef qui contenait les livres, — les petites étant réservées pour les gravures, — cinq paratonnerres sur le toit. (*Registre de la Commission*, etc., f° 43.)

[2] *Registre de la Commission*, etc., f° 58.

[3] Voir plus loin.

quables », provenant de quarante-cinq propriétaires différents.

Dans une autre lettre à la Commission exécutive de l'instruction publique, datée du 21 vendémiaire (12 octobre) suivant, Burillon reconnaissait que le nombre des gravures s'élevait à 740, sur lesquelles il s'en trouvait 675 de plus ou moins de valeur, toutes ayant appartenu à douze propriétaires divers.

Sous la direction du peintre Louis Saint-Aubert, on s'occupait de suspendre aux pilastres du chœur, au-dessus des corps de bibliothèque, les grands tableaux. Le district avait arrêté, le 29 vendémiaire (20 octobre), qu'il serait fourni les cordes à ce nécessaires [1]. Les petits tableaux demeuraient déposés sans ordre, le long des murs des bas côtés [2].

Saint-Aubert avait dressé de toutes ces peintures un inventaire descriptif, lequel n'a malheureusement pas été retrouvé. Il avait reçu pour ce travail, le 30 vendémiaire (21 octobre), une première somme de 300 livres. Le 22 nivôse an III (11 janvier 1795), pour la continuation dudit inventaire et la restauration de trois toiles, depuis le 6 frimaire précédent, on lui comptait une nouvelle somme de 100 livres; pour d'autres « restaurations et mises » pendant le mois de floréal (avril-mai), il lui était payé le 8 prairial (27 mai) 921 livres. Puis, le 5 messidor (23 juin), pour réparations aux tableaux d'Arnould de Wuez et de Wampe, mis à mal au séminaire par les volontaires, il touchait 859 livres. Le 2 thermidor (20 juillet), des restaurations encore lui valaient 910 livres. Enfin le 6 du même mois (24 juillet) une somme de 120 livres lui était remise pour avoir mis des étiquettes sur les peintures et veillé au placement de ces dernières, etc.

On ne peut que regretter l'absence de toute indication utile dans les notes à l'appui remises par Saint-Aubert et dont le total s'élevait à 2,300 livres.

« Les deux gardiens logeaient alors près de la grande porte ou porte principale [3]. Le corps de garde de la caserne était supprimé le 3 ventôse an III (21 février 1795); les lits militaires disparaissaient de même quatre jours après, le 7, ainsi que le tableau indi-

[1] *Registre de la Commission*, etc., f° 75.

[2] Lettre de D'hainault (lisez Dinaux), commissaire du Musée, au directoire du district, 6 prairial an III (25 mai 1795).

[3] Lettre du 17 pluviôse an III 5 février 1795).

quant par une inscription la destination militaire d'une partie de l'ancienne abbaye, le tout par ordre du commissaire des guerres [1]. »

Les fêtes républicaines qui se succédaient assez fréquentes font incidemment connaître les divers instruments de musique — du domaine de l'art également — déposés au Musée. Le conseil municipal les demandait au district pour l'usage des artistes dans les fêtes décadaires. Le district en référait à la Commission exécutive de l'instruction publique, qui réclamait l'inventaire détaillé de ces instruments avant de prendre une décision.

Cet inventaire, dressé le 1er pluviôse an III (20 janvier 1795) par Smets, le chef des virtuoses municipaux, indique au nombre des plus importantes pièces une vielle garnie en ivoire et ébène, avec son étui ; un « sistre », de Deleplanque de Lille; un basson ; une « clarinette en *si*, avec son cor en *la* », de Bamelingue de Paris; un guitare en bois de Sainte-Lucie, avec garniture de bois de rose, d'ivoire et de filets de même; des violons, un violoncelle de fabrique lorraine, etc. [2].

Pendant les mois suivants de pluviôse et ventôse (février et mars), vingt-sept journées d'ouvriers étaient employées à transporter au Musée les statues, saints et autres figures « de la cathédrale [3] », auxquelles s'ajouteront encore, le 31 janvier 1797, des « marbres de diverses provenances [4] ».

Pour indiquer la destination du monument, le drapeau national flottait au clocher de l'église [5] qu'il avait été un moment question de démolir. Un peintre cambrésien « vernisseur et doreur », Duchâteau, exécutait à l'huile un grand tableau posé, dit l' « artiste », au-dessus du frontispice, portant ces mots en grands caractères : « *Bibliothèque nationale.* » Dans le fond de ce tableau, lit-on sur le mémoire de Duchâteau, du 17 floréal an III (6 mai 1795), le peintre avait figuré « dans le goût du jour une Muse

[1] *Registre de la Commission,* etc., f° 119.

[2] Pièces justificatives, III.

[3] Mémoire de Macaire, marbrier, chargé du transport, 22 ventôse an III (12 mars 1795).

[4] Arrêté du maire à cette date.

[5] Le 1er mars 1794, le vent l'avait arraché. (Rapport de Houillon, 11 ventôse an XI.)

« allégorique et autre emblème détaillé, analogue audit Musée, le « tout embelli de couleurs naturelles, etc. », pour 223 livres[1].

Après sa destitution par le district, le 27 brumaire, et son remplacement par Bracq, à qui l'on accordait le 24 floréal suivant (13 mai 1795) trois mille livres de traitement annuel[2], Houillon ne s'était pas tenu pour battu. Le 11 messidor an III (29 juin 1795), sur la demande de la commission d'instruction à laquelle le « dépossédé » s'était adressé et plaint, le département se faisait rendre compte des motifs qui avaient prévalu pour prononcer la révocation. Après une correspondance laborieuse, échangée jusqu'au 17 fructidor (3 septembre) avec le district et le conseil général de la commune, un arrêté du département, pris à cette dernière date par décision sur requête, réintégrait Houillon dans ses fonctions de « bibliothécaire conservateur du Musée ». Un commissaire du district l'installait le 29 fructidor (15 septembre 1795) et lui faisait remettre les clefs.

Entre temps, un fait s'était produit. Bien que ne se rapportant qu'incidemment à notre sujet, il paraît intéressant de le mentionner.

Pichegru venait de soumettre la Hollande. Le 11 prairial an III (30 mai 1795), « le représentant du peuple près les armées du « Nord et de Sambre-et-Meuse, en mission dans les Provinces-« Unies », prenait à la Haye un arrêté en six articles, par lequel il chargeait « le citoyen Delbauve, sergent-major de la 2e compagnie, 3e bataillon de la 154e demi-brigade », de transporter de cette dernière ville à Cambrai « les effets provenant du cabinet d'his-« toire naturelle du ci-devant stathouder, chargés le même jour « sur la bélandre du capitaine Maas ». De Cambrai un nouvel ordre de route devait faire partir le tout pour Paris. Cette collection importante, dont « la cote sommaire » était jointe à l'arrêté du représentant, comprenait, outre les livres, des antiquités de marbre et de bronze, des substances végétales, des animaux empaillés, des oiseaux, des poissons, des chinoiseries, des costumes, des estampes, des dessins, des instruments « d'arts mécaniques », des modèles d'architecture, etc.

[1] Ce tableau, sur fond bleu, comportait trente-trois pieds de peinture.

[2] Lettre à la Commission d'instruction publique, du 11 prairial an III (30 mai 1795).

Treize cents livres furent payées au convoyeur le 14 messidor (2 juillet), après que Bracq, encore conservateur à cette date, eut reconnu toutes ces richesses, provisoirement déposées à la « caserne de la Fraternité [1] ».

Combien de temps ce dépôt séjourna-t-il à Cambrai ? Les archives ne l'indiquent point.

Passons, sans nous y arrêter, sur des vols avec effraction, de peu d'importance d'ailleurs, commis au Musée et dans ses dépendances, malgré la surveillance d'une sentinelle militaire attribuée à la garde extérieure des bâtiments [2], pour arriver aux mesures préliminaires de la dispersion prochaine des collections nationales.

Le ministre de l'intérieur, par lettre du 8 nivôse an IV (29 décembre 1795), s'enquérait près du département de la dépense restant « à faire pour parvenir à l'entière formation de la Bibliothèque « communale ». Le 18 brumaire précédent (9 novembre), le total des sommes employées jusqu'à ce jour pour les réparations s'élevait déjà à 94,276 livres 13 sous, dont près de 10,000 avaient été affectées au seul remplacement des vitres des fenêtres [3]. On adressait au ministre, le 8 ventôse an IV (27 février 1796), en réponse à sa demande, un devis montant à 12,700 francs. Cette affaire n'eut pas de suite.

Il semble que l'administration municipale n'avait pas compris la responsabilité qui lui incombait. On sait que des magasins de paille, foin et autres matières combustibles existaient dans les bâtiments de l'abbaye [4] ; l'autorité communale comptait-elle dimi-

[1] Archives communales, Bibliothèque-Musée, B.

Trente-deux séries de cette riche collection comprenaient des livres d'histoire naturelle, des ouvrages sur la pharmacie chinoise, des animaux et des oiseaux empaillés, des insectes, des semences.

Les séries indiquées pour la section des Arts, au nombre de vingt-sept, étaient les suivantes : Marbres, 2 séries ; — Ustensiles domestiques, 5 ; — Modèles d'architecture, 3 ; — Estampes et dessins, 1 ; — Cartes et plans, 1 ; — Antiquités, 2 ; — Empreintes de pierres gravées, 1 ; — Arts mécaniques : modèles, 3 ; — Instruments de physique, 2 ; — Costumes : figures drapées, 1 ; — Costumes coloriés, 1 ; — Costumes : statues coloriées, 1 ; — Quelques livres (deux séries).

[2] 20 vendémiaire et 1er brumaire an IV (12 et 23 octobre 1795).

[3] Voir les notes du vitrier Olivier Féry, des 29 nivôse, 17 ventôse, 11 prairial et 28 messidor an III (18 janvier, 7 mars, 30 mai et 16 juillet 1795).

[4] Ces magasins avaient été formés dans la grange de l'abbaye, appelée « la grange nationale ». 25 frimaire an III (15 décembre 1794).

nuer les risques d'incendie en désignant alors la cour pour y tirer un feu d'artifice? Houillon protestait avec raison contre cette folle intention, le 18 thermidor an VI (5 août 1798).

Le 2 vendémiaire an VII (23 septembre 1798), le ministre de l'intérieur faisait apposer les scellés, par le commissaire de l'administration municipale de Cambrai, sur le *Muséum,* ainsi que l'on désignait alors le dépôt comprenant « la Bibliothèque, les cabinets « de physique, d'histoire naturelle et de peinture ».

Le calme renaissait dans les esprits comme dans l'administration. Fénelon, que la République n'avait pas répudié, était resté, en tant que philosophe moraliste, l'homme du jour. Les hospices réorganisés avaient besoin d'un emblème pour remplacer le buste de la Liberté compromise. Les administrateurs demandaient, pour orner la salle de leurs délibérations, celui du célèbre archevêque, sculpté en marbre par Jean-Louis Lemoyne. Ce buste, alors au Musée, provenait du monument élevé en 1724 dans l'église métropolitaine « au cygne de Cambrai », par les soins d'un petit-neveu du prélat et de sa famille [1].

Le bureau de bienfaisance demandait, d'autre part, à la même fin, un portrait de l'auteur du *Télémaque,* peint par l'artiste cambrésien Antoine Taisne, en 1742, et qui n'était que la copie d'un original dû au même peintre [2].

Un arrêté du sous-préfet, du 18 messidor an VIII (7 juillet 1800), faisait droit à cette double demande, « considérant », dit l'arrêté, « que ces objets confiés à la garde de ces administrateurs « seront autant en sûreté que dans le Musée, et que le gouverne- « ment les aura toujours à sa disposition, s'il jugeait convenable « de leur donner une autre destination ».

Le buste seul est retourné au Musée communal actuel.

Dans l'église Saint-Aubert se trouvait encore une statue de la Charité (provenant du monument de l'archevêque Vanderburch), que l'on fit servir le 26 nivôse an III (15 janvier 1795) à la célébration de la « Fête du malheur », dans la ci-devant chapelle abba-

[1] Ce buste se retrouvait en 1825 dans le cabinet du maire. Il avait été remplacé aux hospices par l'une des copies que la ville avait fait exécuter alors en plâtre.

[2] Voir sur ce peintre : *les Artistes cambrésiens du neuvième au dix-neuvième siècle,* par A. D..., p. 152 à 154.

Ce portrait a disparu ; nous ne savons ce qu'il est devenu.

tiale du Saint-Sépulcre, avec deux figures d'enfants et deux cornes d'abondance prises aussi au Musée. Ces pièces, sculptées en marbre blanc par Jérôme Duquesnoy, avaient appartenu au même mausolée que la statue de la Charité [1].

La clôture du dépôt, opérée le 2 vendémiaire, paraissait devoir être définitive. Elle durait depuis seize mois, lorsque, le 19 pluviôse an VIII (8 février 1800), le ministre de l'intérieur statuant sur la demande que lui avait adressée l'administration communale, lui faisait savoir qu'il autoriserait Cambrai à conserver son Musée sous la dénomination de « Bibliothèque » ou de « Dépôt littéraire [2] », de l'ouvrir au public, de le former avec partie des livres et les œuvres d'art déposés à Saint-Aubert, à la condition de placer le tout dans un local convenable dont l'entretien et le traitement des employés nécessaires fussent couverts par une contribution volontaire que s'imposeraient les habitants.

Or, le mauvais état de l'église, connu depuis longtemps, était peu fait pour assurer la conservation des richesses qu'elle abritait tant bien que mal. Le dallage était encore à rétablir; les planchers, si souvent réclamés, toujours à construire; la toiture à réparer entièrement. C'était donc à ceux des Cambrésiens qu'enflammaient l'amour du clocher et le désir de « propager les lumières » dans « une ville industrielle privée d'école du second degré » qu'incombait, pour le moment, le soin de vaincre la difficulté. Un groupe d'hommes dévoués et libéraux l'essayèrent.

Ils firent appel au bon vouloir généreux de leurs concitoyens. Une liste de souscription, précédée d'un « prospectus » rédigé par un patriote, Farez, dans le style de l'époque, fut mise en circulation le 26 pluviôse an VIII (15 février 1800); elle produisit 195 francs, répartis entre trente-trois souscripteurs : c'était peu.

Le ministre s'appuyait, le 14 thermidor (2 août), sur cette fâcheuse situation pour former le projet de transférer le Musée de Cambrai à Lille, où une École centrale était établie, à moins qu'il ne fût possible de le placer dans une autre maison nationale offrant plus de sécurité [3].

[1] *Registre de la Commission,* etc., f° 102.

[2] Lettre du premier adjoint, Béthune-Houriez, au sous-préfet, 27 ventôse an IX (18 mars 1801).

[3] Lettre du préfet au sous-préfet, 14 thermidor an VIII (2 août 1800).

L'acquéreur de la ci-devant métropole et de ses dépendances (malgré l'opposition constante de la municipalité à cette acquisition), Blanquart de Saint-Quentin, après avoir arraché des bâtiments acquis le fer, le plomb et tout ce qui pouvait lui procurer un bénéfice par la revente, ne sachant plus quel profit tirer des murailles, essayait de s'en débarrasser ainsi. Il proposait à la ville, qu'il savait dans l'irrésolution, d'échanger contre Saint-Aubert, avec l'espoir de le disséquer suivant la même méthode, les annexes du vieux temple qu'il offrait de rendre, à ses frais, convenables pour y installer les livres, tableaux et autres collections [1].

Le sous-préfet, Prouveur, désireux de conserver au chef-lieu de son arrondissement l'avantage que lui avait accordé conditionnellement le ministre, chargea l'ingénieur des ponts et chaussées Salengros d'étudier cette question d'échange.

Déjà en l'an II, le 13 pluviôse (18 février 1794), une proposition d'installer le dépôt dans les ci-devant bibliothèque et salle capitulaire du chapitre métropolitain avait été faite par l'agent national du district. Cette proposition, présentée en conformité de l'article 11 de la loi du 8 pluviôse, invitait les municipalités à choisir un emplacement convenable pour y établir une bibliothèque publique; elle n'avait pas alors abouti [2].

Cette fois, l'ingénieur ordinaire des travaux, dans une lettre du 15 fructidor an VIII (12 septembre 1800), jugeait le transfert onéreux. Il concluait au maintien du *statu quo*, et évaluait la dépense totale à effectuer à Saint-Aubert, pour remettre et entretenir le monument en bon état, à 25,000 francs, à répartir en trois annuités.

Pour se procurer cette somme sans grever le budget, Salengros reprenait pour son compte l'idée mise en pratique au commencement de la même année sur l'initiative du citoyen Farez : il imaginait d'ouvrir par tout l'arrondissement une souscription en tête de laquelle il s'inscrivait, « bien que sans fortune », disait-il, pour dix-neuf francs payables en trois termes.

Le ministre de l'intérieur, dont le bon vouloir se trouvait para-

[1] Lettre du maire au sous-préfet.

[2] « Réquisitoire pour qu'il soit choisi parmi les édifices nationaux un emplacement pour la Bibliothèque publique. »

lysé par la non-exécution des conditions posées et consenties, menaçait de nouveau de revenir sur sa promesse conditionnelle du 19 pluviôse. Une commission prise parmi les conseillers municipaux était nommée le 30 pluviôse an IX (19 février 1801) pour aviser au moyen d'éviter l'effet de cette menace. On allait au plus pressé, la réfection indispensable de la toiture. Un devis s'élevant à 510 francs avait été dressé par ordre du maire, le 21 pluviôse (10 février). On avait antérieurement sollicité en vain, pour couvrir les dépenses à faire, la régie des domaines nationaux [1]. On convint alors d'utiliser la somme recueillie par souscription, de prendre, pour pouvoir continuer les réparations, « sur le produit « des fondations pour l'instruction publique, ou au moyen de cen- « times additionnels sur les contributions directes de l'arrondisse- « ment, ou enfin sur le produit de l'octroi municipal et de bienfai- « sance [2] ».

Un an à peu près se passa en projets et en correspondance. Le 2 ventôse an X (21 février 1802), le ministre concédait définitivement à la ville une Bibliothèque-Musée [3].

Mais, sur ces entrefaites, l'état de choses avait changé. Le culte avait été officiellement rétabli. Par arrêté en date du 1er floréal (21 avril) même année, le préfet assignait « l'église de la ci-devant « abbaye de Saint-Aubert pour l'église du siége épiscopal de « Cambrai ».

L'application de cet arrêté exigeait des mesures promptes. « Le dépôt des Lettres, des Sciences et des Arts » devait être transporté avec ordre, partie dans les salles hautes de l'hôtel de ville, et le reste dans les locaux, y compris la chapelle, de la fondation charitable de Vanderburch, dite « Maison de Sainte-Agnès », sous la garde du conservateur Houillon [4].

Aucune distraction — en faveur de la ville — de livres ou objets d'art ne pouvait avoir lieu avant l'adoption par celle-là d'un local définitif. Ces conditions, signifiées par arrêté du sous-préfet du 1er floréal, devenaient nulles trois jours après, le conseil municipal ayant décidé de prendre à bail emphytéotique, pour une durée de

[1] Lettre du maire au sous-préfet, 20 brumaire an IX (11 novembre 1800).
[2] Lettre du maire au sous-préfet, 27 ventôse an IX (18 mars 1801).
[3] Voir arrêté du sous-préfet du 1er floréal an X (21 avril 1802).
[4] Lettre du maire au sous-préfet, 2 floréal an X (22 avril 1802).

quatre-vingt-dix-neuf ans, la chapelle de l'ancien hôpital Saint-Jean, propriété des hospices, pour en faire la Bibliothèque publique et le Musée [1]. Cette décision était approuvée par un arrêté du préfet du Nord, Dieudonné, daté de Douai le 26 vendémiaire an XI (18 octobre 1802). Un arrêté du maire, pris le 13 vendémiaire, précédant de quelques jours l'approbation préfectorale, ordonnait, en prévision, le transport à Saint-Jean des livres déposés à l'hôtel de ville. La numismatique et les objets d'histoire naturelle prenaient place dans les salles adjacentes et dans le grenier. Ils y restèrent jusqu'à la formation du Musée actuel, en 1847.

On y avait relégué également des toiles en général de moindre valeur, jugées bientôt encombrantes. Sur un autre arrêté du maire, Douay fils, rendu le 30 prairial an XII (19 juin 1804), l'un des commissaires à la Bibliothèque, Frédéric-Roch Crocquefer, et le receveur municipal, André Delcroix, procédaient au triage des objets inutiles : bois de charpente et de menuiserie et « mauvaises toiles tombant en lambeaux », au nombre de vingt-neuf, « tous lesdits objets gênants et embarrassants », destinés à être vendus [2]. La vente se faisait le 22 messidor (12 juillet) suivant, « au plus offrant ».

Ces toiles, et d'autres retrouvées après la rédaction de l'inventaire dressé par Crocquefer et Delcroix, furent, au nombre de trente-neuf, alors adjugées à divers pour 165 fr. 90 cent. Les prix varièrent de « soixante-quinze... centimes à vingt-deux francs », chiffre le plus élevé, atteint par une « *Résurrection* [3] ».

Cette vente n'avait point, paraît-il, diminué sensiblement l'encombrement qui régnait à Saint-Jean. Il était d'ailleurs matériellement impossible d'y loger tout ce qu'avait contenu l'église Saint-Aubert; le trop-plein était une cause de désordre. Un arrêté pris le 9 brumaire an XIII (31 octobre 1804) par le préfet à Lille, désormais chef-lieu du département, considérant le peu d'ordre qui règne encore dans le nouvel établissement, ordonne la répartition d'une partie des livres, selon leur nature, entre les tribunaux

[1] Moyennant un loyer annuel de 400 francs. Depuis, par ordonnance royale du 30 janvier 1828, la ville est devenue propriétaire des bâtiments de la Bibliothèque, pour la somme de 25,000 francs, par acte du 21 mars même année.

[2] Pièces justificatives, IV.

[3] Procès-verbal de la vente.

civil et de commerce, la sous-préfecture, l'École secondaire alors établie, le palais épiscopal. Les tableaux sont de même distribués à la sous-préfecture, à la mairie, pour la décoration des salles, et aux églises, sans préjudice de ceux qui avaient été déjà distraits du dépôt.

L'hôtel de ville possédait encore, le 14 messidor (3 juillet 1805), cent un tableaux et trente-cinq gravures et cartes ; les uns et les autres faisaient à cette date l'objet d'un inventaire qui en donne la description succincte, avec l'indication du local occupé par ces différentes œuvres d'art [1].

L'ère des restitutions était d'ailleurs ouverte depuis plusieurs années déjà. Un état sommaire des arrêtés du préfet et du sous-préfet, autorisant ces restitutions ou les répartitions, et d'autres pièces, en petit nombre, les font connaître avec précision, mais fournissent peu de renseignements sur la valeur et le sujet des œuvres mentionnées. Voici les plus intéressantes [2].

Par arrêté préfectoral du 7 fructidor an X (25 août 1802), les neuf grisailles de Geeraerts d'Anvers, qui avaient été restaurées par Saint-Aubert pendant leur station dans l'église de la ci-devant abbaye, reprenaient, le 21 du même mois (8 septembre), leurs places à Saint-Sépulcre, avec trois autres peintures : un *Ange gardien*, le *Mariage de saint Joseph* et la *Naissance de la Vierge*, destinés

[1] Pièces justificatives, V.

[2] Ces arrêts indiquent les restitutions suivantes (outre les livres) : 8 vendémiaire an IV (30 septembre 1795), 1 tableau, les *Joies du monde*, à Sculfort. — 23 messidor an IV (11 juillet 1796), 2 tableaux, Ve Piette. — 10 nivôse an V (30 décembre 1796), 24 tableaux, 36 gravures, 240 monnaies et médailles, les héritiers de la Ve Monaldy. — 3 thermidor an V (21 juillet 1797), 1 portrait de M. de Saint-Albin, 7 gravures, Biré. — 3 thermidor an V (21 juillet 1797), 5 tableaux, 1 buste cire, 2 violons, Bouly. — 25 vendémiaire an VI (16 octobre 1797), 3 tableaux, 10 gravures, 28 monnaies et médailles, Besclaer. — 26 ventôse an VIII (17 mars 1800), 2 tableaux, Carion frères. — 18 floréal an VIII (8 mai 1800), 10 tableaux, à Dion. — 14 thermidor an X (2 août 1802), 1 *Descente de croix*, au Cateau. — 23 thermidor an X (11 août 1802), 50 tableaux « très-précieux », 34 estampes, à Mairesse. — 14 thermidor an X (2 août 1802), 1 tableau, *Saint Léger*, à Ribecourt. — 23 vendémiaire an XI (15 octobre 1802), 5 tableaux, à Ferrière. — 11 brumaire an XI (2 novembre 1802), 5 tableaux, 18 estampes, à Lallier. — 27 vendémiaire an XI (19 octobre 1803), 8 tableaux, à Griffin. — 5 vendémiaire an XIV (27 septembre 1805), 4 tableaux, nos 10, 29 et 55 de l'hôtel de ville, à de Laplace. — 10 février 1806, 1 tableau, la *Purification*, chapelle de l'école secondaire du Cateau.

à l'ornement des chapelles. « Les trois derniers tableaux, dit « l'inventaire joint à l'arrêté de restitution, sont peints en carna- « tion; le nom du peintre qui les a faits est inconnu [1]. » Ils sont en tout cas du dix-huitième siècle [2].

Le 14 thermidor précédent (2 août), une *Descente de croix* était remise à l'église du Cateau, d'où elle provenait.

Les scènes de la vie de Jésus, au nombre de quatorze, trouvées au séminaire, peintes pour les Jésuites par Arnould de Wez et Wampe, et trois ou quatre toiles, restaient à Saint-Géri, qui n'est autre que Saint-Aubert même.

La célèbre image byzantine de Notre-Dame de Grâce, sur panneau de cèdre, œuvre de saint Luc, s'il fallait en croire la tradition, avait également été rendue à l'évêque Belmas, le 25 thermidor an X (13 août 1802) [3], etc., etc.

Les tableaux déposés à l'hôtel de ville en vertu de l'arrêté du 9 brumaire (31 octobre 1804) ne tardèrent pas à y souffrir de l'humidité. L'année suivante, sur les observations du conservateur du Musée, Houillon, que l'administration municipale reconnaissante avait continué dans ses anciennes fonctions [4], le sous-préfet, par suite de l'invitation que le conservateur lui avait adressée le 6 messidor (25 juin 1805), s'était rendu compte de la situation

[1] « Inventaire des tableaux qui étaient déposés dans le dépôt des sciences et des arts établi en la ville de Cambrai, qui ont été rendus pour être placés dans l'église paroissiale du Saint-Sépulchre, en vertu de l'arrêté du préfet du département du Nord, en date du 7 fructidor an dix de la République française. »

Suit la désignation des toiles et le reçu des administrateurs provisoires de la paroisse, l'église n'étant devenue cathédrale que le 6 germinal an XII (26 mars 1804). Ce reçu est ainsi formulé :

« Nous soussignés administrateurs provisoires de la paroisse de Saint-Sépulchre à Cambrai, reconnaissons que les tableaux repris au présent inventaire, nous ont été délivrés pour être placés dans l'église de ladite paroisse, et nous obligeons de les représenter à toutes réquisitions.

« Cambrai le vingt-un fructidor, an dix de la République française.

(Ont signé :) « Pierre Baudoin, Detrain-Lesne, Legros, A. Duin. »

[2] On a vu plus haut que l'*Ange gardien* est de Lafosse.

[3] C'est une peinture à fond d'or, sur bois, de $0^{m},35$ de haut sur $0^{m},26$ de large. Elle a été décrite dans le *Bulletin de la Commission historique du Nord*, t. II, p. 103 et 216. Après être restée longtemps oubliée contre la muraille, dans la sacristie de la chapelle dédiée à la Vierge, dans l'ancienne métropole, ce panneau en avait été tiré lors de la Terreur, à la venue de Lebon à Cambrai, et dissimulé dans le Musée de Saint-Aubert, derrière d'autres toiles.

[4] Délibérations du Conseil municipal, 4 floréal an X (24 avril 1802).

par une inspection personnelle. Se basant sur le même arrêté du 9 brumaire, il ordonnait à son tour, le 8 messidor (27 juin), le transport dans la chapelle de la fondation Vanderburch, « où repo- « saient les cendres de l'archevêque fondateur et celles de Féne- « lon », des toiles et des gravures, ces dernières aujourd'hui perdues pour la plupart.

Le sous-préfet rappelait en même temps qu'aux termes de l'arrêté du préfet Dieudonné, il devait être fait choix dans le dépôt général des toiles nécessaires à la décoration de la sous-préfecture (article 4)[1] et des salles de l'hôtel de ville (article 5) où demeurèrent quelques-unes des peintures dont le transport à Sainte-Agnès venait d'être ordonné.

Le sous-préfet mettait de plus, par l'article 6, « à la disposition de Monsieur l'évêque » le tableau qu'il avait demandé « pour sa chapelle particulière », et un autre « pour la chapelle à ériger dans la maison d'arrêt », le tout contre reçu des parties prenantes.

L'inventaire des tableaux et sculptures placés alors dans les établissements pieux ou charitables, et l'ancien catalogue du Musée actuel, font connaître, en en indiquant le sujet, ceux de ces tableaux et celles de ces sculptures qui existent encore[2].

Pour compléter ces notes autant que possible, on peut dire que d'autres œuvres provenant des sources indiquées et mentionnées sur les anciens inventaires, furent habilement accaparées par des particuliers chez qui l'on en constata plus tard la présence, sans pouvoir ou sans oser en revendiquer toutefois la propriété.

Lorsque, sur la demande et les efforts réitérés de la Société d'émulation de Cambrai, on organisa, en 1847, le Musée communal, les quadruples inventaires exigés par l'article 2 de l'arrêté préfectoral du 9 brumaire an XII, eussent pu servir de guide pour retrouver dans les établissements publics ou de bienfaisance les monuments d'art qu'ils avaient en garde[3]. Les meilleurs furent

[1] Dans les dépôts divers faits à la sous-préfecture, figure, à la date du 12 janvier 1806, un paravent « en vernis chinois », de dix feuilles, à fond noir.

[2] Pièces justificatives, VI.

[3] Des inventaires ont été refaits. Ce sont ceux qui figurent aux pièces justificatives, VI.

repris pour constituer le fonds du dépôt nouveau. C'est naturellement à la création de ce dernier que doivent s'arrêter les indications recueillies sur le « Musée national du district de Cambrai ».

A. Durieux,
Secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai, Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I

Département du Nord.

District de Cambrai.

Inventaire et description des tableaux qui se trouvent dans le séminaire diocésain du département du Nord, en exécution de la lettre dudit département du 27 janvier 1792, lesquels tableaux, laissés à la garde du supérieur dudit séminaire, n'avoient point été spécifiés dans l'inventaire dressé par le sieur Cotteau en date du vingt-huit décembre 1791 et jours suivans, contradictoirement avec le sieur François lors vicaire supérieur, mais seulement mentionnés par leur nombre.

Dans le réfectoire :

1. Un grand paysage avec la *Samaritaine* en petit, sur une toile enchâssée dans la boiserie, hauteur 7 pieds 7 pouces; largeur 7 pieds.

2. *Idem,* avec figures, représentant la *Pêche de saint Pierre,* haut. 7 p. 7°, larg. 7 p.

3. *Idem,* avec *Daniel dans la fosse aux lions,* sur toile, haut. 7 p. 7°, larg. 5 p. 6°.

4. *Idem,* avec figures, *Découverte de la Terre promise,* sur toile, haut. 7 p. 7°, larg, 6 p. 2°.

5. *Idem, Moïse frappant le rocher,* sur toile, haut. 7 p. 7°, larg. 6 p. 2°.

6. *Idem,* un *Grand-prêtre offrant un sacrifice,* sur toile, haut. 7 p. 7°, larg. 6 p. 2°.

7. *Idem, Joseph avec ses frères,* sur toile, haut. 7 p. 7°, larg. 6 p. 2°.

8. *Idem, Joseph avec plusieurs personnages,* sur toile, haut. 7 p. 7°, larg. 5 p. 6°.

9. *La Multiplication des pains,* sur toile, haut. 7 p. 7°, larg. 7 p. 2°.

10. *Jésus dans le désert, visité par des anges,* sur toile, haut. 7 p. 7°, larg. 7 p. 2°.

Ces dix tableaux sont de peu de valeur.

11. Deux dessus de portes dont l'un représente un *Christ* avec des anges, sur toile, bonne copie de Van Dyck, haut. 4 p. 5°; larg. 2, p. 11°.

12. L'autre représente l'*Assomption de la Vierge,* sur bois, tableau original de Crayer, haut. 4 p. 6°, larg. 3 p. 2°.

Dans la classe :

13. Un portrait sur bois, manière de Porbus, bordure noire, haut. 3 p. 3°, larg. 2 p. 4°.

14. Une *Vierge tenant l'Enfant Jésus,* sur toile, copie de Van Dyck, bordure dorée, haut. 3 p. 8°, larg. 3 p.

15. Un portrait sur toile, bordure noire, haut. 3 p. 4°, larg. 2 p. 5°.

16. Un autre, *idem,* manière de Van Dyck, bordure dorée, haut. 2 p. 3°, larg. 1 p. 9°.

17. Un autre sur toile, bordure noire, filet doré, assez bon, haut. 3 p. 11° larg. 2 p. 10°.

18. Un autre sur toile, bordure dorée, haut. 2 p. 3°, larg. 1 p. 9°.

19. Une *Annonciation,* sur toile, bordure noire, filet doré, avec cette inscription en bas : BXX$^{\overset{D}{X}}$ 1617, haut. 5 p. 5°, larg. 7 p. 7°.

20. Le portrait de Louis XIV sur toile, bordure dorée, haut. 2 p. 6°, larg. 2 p. [1].

21. Le portrait de M. Vanderburch [2], sur toile, bordure noire, haut. 4 p., larg. 3 p. 4°.

22. Le portrait d'un pape, sur toile, bordure de bois, haut. 2 p. 4°, larg. 1 p. 11°.

23. *Idem,* du fondateur du séminaire, sur toile, haut. 5 p. 8°, larg. 3 p. 10°.

24. Un *Christ* médiocre sur toile, bordure noire, haut. 6 p. 3°, larg. 4 p.

25. Le portrait de M. de Vanderburch, sur toile, avec cette devise : *Arch. Camer. novi templi fondator* [3]. Bordure noire, haut. 5 p. 6°, larg. 3 p. 10°.

26. Le portrait du pape Alexandre XI (*sic*), sur toile, bordure noire, haut. 1 p. 10°, larg. 1 p. 5°.

27. Un autre portrait sur toile, avec cette inscription : *Franciscus Card. Toletus,* bordure noire, haut. 2 p., larg. 1 p. 6°.

[1] Au Musée. Acheté en 1858.

[2] A la maison fondée par lui.

[3] Il avait légué aux Jésuites, par testament, une somme importante, pour la construction de leur seconde église.

28. *Idem,* de Grégoire XIII, sur bois, bordure noire, haut. 2 p., larg. 1 p. 6°.

29. *Idem,* du cardinal Bellarmin, sur bois, bordure noire, haut. 2 p., larg. 1 p. 6°.

Dans la sacristie :

30. Un dessus de porte, représentant une *Sainte famille,* enchâssé dans la boiserie ; mauvaise copie de Raphaël, haut. 5 p. 8°, larg. 4 p. 4°.

31. *La mort de saint François Xavier,* sur toile, dans la boiserie, haut. 5 p. 9°, larg. 4 p. 4°.

32. Le portrait de M. Vanderburch, sur toile, avec un grand cadre doré d'environ 8 pouces de large; très bien orné, haut. 6 p. 1°, larg. 3 p. 10°.

Dans la chambre du procureur :

33. Quatre grands vieux portraits de peu de valeur, haut. 6 p., larg. 4 p.

Dans celle dite du vice-président :

34. Cinq mauvais paysages sur toile, haut. 2 p., larg. 1 p. 8°.

Dans la bibliothèque :

35. Le portrait en ovale de saint Vincent de Paul, sur toile, sans bordure, haut. 3 p. 6, larg. 2 p. 6°.

Le sieur François ayant cessé d'être supérieur du séminaire diocésain, lors de la rédaction de la susdite description, nous Pierre-Joseph Houillon, et Charles Caulet, commissaires du département du Nord en cette partie, ayant fait la vérification de ladite description contradictoirement avec le sieur Massoulard, supérieur nommé au lieu et place dudit sieur François, ledit sieur Massoulard a déclaré prendre en sa garde et sous sa responsabilité les tableaux cy-dessus mentionnés, conformément à la lettre dudit département, à nous adressée en date du 27 janvier 1792, et à lui communiquée, en foy de quoi ledit sieur Massoulard a signé avec nous. A Cambrai, le trente-un-mars, mil sept cent quatre-vingt-douze. Les présentes faites en double.

Massoulard, vice-supérieur; C. Caullet, P. J. Houillon.

II

Département du Nord.

District de Cambrai.

Inventaire et description des tableaux déposés dans l'église de Saint-Aubert à Cambrai, provenans des maisons religieuses et autres établissemens supprimés, du district de Cambrai.

Article 1er.

Tableaux trouvés dans l'église de Saint-Aubert, sans désignation du lieu d'où ils proviennent.

1. Un paysage dans la manière de Pérelle : *Jésus guérissant un aveugle,* sur toile, bordure bleue, haut. 4 p. 4°, larg. 6 p. 4°.

2. Un paysage avec trois figures sur toile, bordure en bois, par le bon Van Artois, haut. 5 p. 3°, larg. 7 p. 4°.

3. Un *Saint André,* prosterné, faisant sa prière au pied de la croix, grand comme nature, avec ses accessoires, manière de Coypel, sur toile, bordure de 6 pouces, dorée, haut. 7 p. 4°, larg. 5 p. 1°.

4. Une *Vierge,* grande comme nature, les mains jointes, près d'une pierre sur laquelle est posée (*sic*) une lance, un suaire et une couronne d'épines. Très bonne copie de Van Dyck, sur toile, bordure en blanc, haut. 4 p. 2°, larg. 3 p. 4°.

5. Une *Descente de croix,* médiocre copie de Van Dyck, sur toile; bordure en bois, haut. 4 p. 1°, larg. 6 p. 2°.

6. *La Vierge tenant l'Enfant Jésus, sainte Catherine prosternée devant, et un ange en haut.* Bonne copie de Van Dyck, sur toile, bordure en blanc, haut. 4 p. 6°, larg. 3 p. 4°.

7. *Sainte Marie-Magdeleine,* sur bois, haut. 1 p. 11°, larg. 2 p. 8°.

8. Un *Christ, saint Jean,* la *Vierge,* et des saintes femmes dans le fond, par Saint-Aubert[1], sur toile, bordure dorée, haut. 3 p. 6°, larg. 2 p. 8°.

9. Un portrait d'abbé, par Voisin Pariso, sur toile, haut. 4 p., larg. 3 p.

10. *La sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus, et saint Joseph à son côté,* copie de Jordaens, sur toile, bordure en blanc, haut. 4 p., larg. 3 p. 4°.

11. Le portrait de Louis XV dans sa jeunesse, en pied. Bonne copie de Vanloo, sur toile, bordure dorée, de 6 pouces, haut. 6 p. 2°, larg. 4 p. 3°.

12. Le portrait de la Reine sa femme, par le même, bordure *idem,* sur toile, haut. 6 p. 2°, larg. 4 p. 3°.

13. *La sainte Vierge avec l'Enfant Jésus, un saint l'adorant,* copie de Van Dyck, bordure en blanc, haut. 4 p. 5°, larg. 3 p. 4°.

14. Un *Embaumement de Jésus,* d'environ 30 figures, par Michel-Ange, Joddelet, sur bois, bordure blanche, haut. 5 p. 2°, larg. 5 p. 7°.

15. Une *Adoration des bergers,* par M. Sperr Bavarus, en 1732, de

[1] Saint-Aubert (Antoine-François), peintre, né à Cambrai, le 11 septembre 1715; mort dans la même ville, le 26 janvier 1788. Fondateur de l'École de dessin de sa cité natale, en 1780.

14 grandes figures, cintré, sur toile, bordure en bois de chêne, haut. 11 p. 2°, larg. 6 p. 9°.

16. *Adoration des Rois,* par le même et même année, d'environ 20 figures, sur toile, bordure *idem,* haut. 11 p. 2°, larg. 6 p. 9°.

17. Louis XIV à cheval, copie de Van der Meulen, sur toile, bordure en blanc, moulure dorée, haut. 8 p. 2°, larg. 6 p. 2°.

18. Un paysage, sur bois, manière de Paul Bril, haut. 1 p. 7°, larg. 2 p. 1°.

Art. 2.

Tableaux provenans des cy-devant Capucins de Cambrai.

1. *L'Embaumement de Jésus-Christ,* ou descente de croix. Tableau original de P. P. Rubens, d'une grande beauté par l'expression des figures, la majesté de la composition, la belle harmonie et le beau dessin; composé de 11 figures plus grandes que nature, sur toile, avec un fond de bois, bordure noire, ornements et baguettes dorées, haut. 11 p. 8°, larg. 8 p. 9° [1].

2. Un *Christ avec un ange au bas de la croix,* bonne copie de Van Dyck, haut. 5 p. 8°, larg. 3 p. 8°.

3. *Saint François tenant un Christ en main,* de l'école de Rubens; sur l'autre face est peinte Notre-Dame de Douleur, copie de Le Brun, sur toile collée sur bois, sans bordure, haut. 5 p., larg. 2 p. 8°.

4. Une *Sainte* de l'Ordre tenant une remontrance d'une main et de l'autre une crosse d'abbesse. Et sur l'autre face de ce tableau est peint un *Ecce Homo,* pendant du précédent, sur toile collée sur bois, haut. 5 p., larg. 2 p. 8° [2].

5. Le *Martyre de saint François,* de 9 figures d'environ 5 pieds de hauteur, et un groupe d'anges dans les airs, par M. Sperr Bavarus, *fecit* 1731, haut. 7 p. 4°, larg. 5 p. 6°.

Art. 3.

Tableaux provenans du cy-devant chapitre métropolitain.

1. Les armes dorées de ce chapitre, sur toile, bordure en bois, haut. p. 10°, larg. 4 p. 5° [3].

2. Les mêmes armes dorées, bordure bleue et filets dorés, haut. 2 p. 10°, larg. 2 p. 6°.

[1] Cette toile se voit aujourd'hui dans la chapelle des trépassés de l'église Saint-Aubert-Saint-Géri.

[2] Ces deux panneaux sont les volets d'un tableau non mentionné.

[3] Le chapitre métropolitain de Cambrai portait : *d'or, à trois lions d'azur posés 2 et 1 ; au chef de gueules chargé d'une Vierge à mi-corps tenant l'Enfant Jésus sur le bras gauche, de carnation, vêtue de gueules et d'azur.*

3. Le portrait de M. de Saint-Albin, par Rigaud, sur toile, bordure de 6 pouces, avec ses armes en haut et enrichie d'ornemens, haut. 4 p. 5°, larg. 3 p. 5°[1].

4. Deux thèses de satin, avec leurs cadres dorés, haut. 3 p. 4°, larg. 2 p. 6°[2].

ART. 4.

Tableaux provenans de la cy-devant maison des Carmes.

1. Une *Sainte Thérèse mourante,* soutenue par deux anges, figures grandes comme nature, par Crayer, sur toile, bordure noire de 6 pouces, filet doré, haut. 8 p. 1°, larg. 6 p. 2°.

2. Un *Saint Charles guérissant de la peste,* bordure historiée avec ornemens, haut. 7 p. 2°, larg. 4 p. 9°.

3. Un *Saint Roch guéri par un ange,* sur toile, bordure *idem*, haut. 7 p. 2°, larg. 4 p. 9°.

4. Une *Sainte Vierge,* avec bordure dans laquelle sont peints 10 portraits avec les noms suivans : Roboam, Josaphat, Asa, David, Salomon, Ozias, Joram, Joathan, *Jessé;* le tout sur bois, haut. 1 p. 5°, larg. 1 p.[3].

5. Une *Fuite en Égypte,* sur toile, bordure en bois, haut. 2 p. 10°, larg. 2 p. 3°.

6. Une *Descente de croix,* d'après Van Dyck, sur toile, haut. 5 p. 7°, larg. 4 p. 4°.

7. Un *Christ avec la Magdeleine à genoux au pied de la croix;* manière de Van-Dyck, sur toile, haut. 7 p. 5°, larg. 5 p. 7°.

ART. 5.

Tableaux provenant de la cy-devant abbaye de Saint-Sépulchre.

Cabinet du cy-devant abbé.

1. *Vue de la place Saint-Marc à Venise,* sur bois; tableau hollandois, haut. 1 p. 6°, larg. 2 p.

2. Une marine représentant un *Débarquement françois dans une isle sauvage,* par van Bayen, sur toile, haut. 2 p. 4°, larg. 3 p. 4°.

3. *Jésus en croix et saint François au pied de ladite croix;* bonne copie de Rubens, sur toile, haut. 3 p. 4°, larg. 2 p. 2°.

4. Un *Christ mort, couché au pied de la croix, soutenu par des anges, et la sainte Vierge prosternée;* peint par Hicar, sur toile, haut. 2 p., larg. 2 p. 9°.

[1] Archevêque de Cambrai, 1723-1764.

[2] Les gradués avaient l'habitude de faire imprimer leur thèse sur satin et de l'offrir à leur protecteur.

[3] Au Musée, sous le n° 80.

5. La *sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus et sainte Anne auprès d'elle,* par un ancien maître, sur bois, haut. 2 p., larg. 2 p. 9°.

6. Une *Descente de croix,* d'un goût gothique, peint sur un fond doré, sur bois, haut. 2 p., larg. 3 p. 1° [1].

7. Une *Sainte Famille,* médiocre copie de Blomart; toile collée sur bois, haut. 2 p. 2°, larg. 2 p.

8. Une *Halte de la famille de Jacob,* peint sur bois d'une manière ancienne, haut. 2 p. 2°, larg. 2 p.

9. Une *Sainte Marie-Magdeleine,* sur toile collée sur bois, haut. 1 p. 11°, larg. 1 p. 8°.

10. *Jésus chez Marthe et Magdeleine,* sur bois, manière de Franck, haut. 2 p. 3°, larg. 3 p. 3°.

11. *Jésus prêchant dans le désert,* de Franck, sur bois. Bordure en bois, haut. 2 p. 3°, larg. 3 p. 3°.

12. *Le Reniement de saint Pierre,* manière de Rembrant; sur toile, défectueux, haut. 2 p. 4°, larg. 2 p. 9°.

13. *Judith apportant la tête d'Holopherne à l'Empereur, qui est à un grand festin,* sur toile, haut. 8 p. 8°, larg. 7 p. 3°.

14. *Didon sur le bûcher et sa sœur pleurant,* fond de mer. Tableau ovale sur toile, manière françoise, bordure en bois sculpté, haut. 2 p. 1°, larg. 1 p. 8°.

ART. 6.

Tableaux de la chambre à manger de ladite abbaye.

1. Un sujet de fruits et de fleurs, avec une figure tenant un panier contenant de jeunes chiens, d'un peintre françois; sur toile, bordure de 3 pouces, dorée, haut. 8 p., larg. 2 p. 8°.

2. Un *Marchand de poissons et une acheteuse* avec les attributs; manière d'Éroidère (?); sur toile, bordure de 3 pouces, dorée, haut. 7 p., larg. 4 p. 6°.

3. *Des Pêcheurs et Jésus marchant sur les eaux*, de Suidre; sur toile, bordure en or, haut. 8 p. 1°, larg. 7 p. 6°.

4. Un cygne, un faisan, un paon, écrevisses et fruits, avec un fond de paysage de de Vos, sur toile. Bordure en or, haut. 8 p. 1°, larg. 6 p. 1°.

5. Une ferme avec des poules, poulets, canards, pigeons, faisans et oiseaux, par Antoine de Vos; sur toile; bordure *idem,* haut. 8 p. 1°, larg. 7 p. 6°.

6. Des fruits, des fleurs et légumes, écrevisses et gibier, d'Antoine de Vos, sur toile, bordure *idem,* haut. 4 p. 9°, larg. 3 p. 7°.

[1] Au Musée, n° 61.

7. Des fruits, des fleurs, un tapis et une burne (*sic*) avec un fond de paysage, sur toile, bordure *idem,* haut. 4 p. 9°, larg. 4 p. 11°.

8. De la volaille, un chien, un gigot, des moutons et une figure, sur toile, bordure *idem,* haut. 4 p. 9°, larg. 3 p. 11°.

9. Des fruits dans un panier, des légumes et un perroquet dans un paysage, sur toile, d'Antoine de Vos, haut. 4 p. 10°, larg. 4 p. 1°.

10. Des gibiers et fruits auprès d'un arbre et un fond de paysage, sur toile, bordure dorée, haut. 4 p. 9°, larg. 4 p. 2°.

11. Des fruits, deux lapins, des fleurs, etc., une figure dans un fond de paysage, tableau françois sur toile, bordure *idem,* haut. 8 p. 1°, larg. 2 p. 9°.

12. Des fruits, des légumes, des oiseaux dans un paysage, par Antoine de Vos, sur toile, bordure dorée, haut. 8 p. 1°, larg. 6 p. 1°.

Art. 7.

Tableaux provenant de la chapelle du cy-devant abbé de Saint-Sépulchre.

1. Un *Saint Jérôme,* manière de Mignard, sur bois, enchâssé dans une boiserie, haut. 0 p. 11°, larg. 0 p. 6°.

2. Un médiocre portrait, manière hollandoise, sur bois, enchâssé dans la même boiserie, haut. 1 p. 6°, larg. 8 p. 11°.

3. *La Vierge tenant l'Enfant Jésus,* copie d'après Raphaël, *idem,* sur bois, haut. 1 p. 4°, larg. 0 p. 11°.

4. *L'Apparition du Tabor,* copie de Franck, sur bois, *idem,* haut. 1 p. 4°, larg. 0 p. 11°.

5. *La Vierge tenant l'Enfant Jésus* qui s'endort et un ange en haut qui arrange des branches de palmier pour le garantir du soleil. Ce tableau, d'un précieux fini, est du Bourdon; sur bois enchâssé *idem,* haut. 1 p. 7°, larg. 0 p. 11°.

6. Un prélat donnant des patentes à des malheureux, un vase rempli d'or et un gentilhomme, par Vader Meulen; sur bois, haut. 0 p. 11°, larg. 0 p. 9°.

7. Une reine prenant l'habit religieux posé sur ses épaules par deux évêques, en présence des conviés, avec plusieurs diacres et sous-diacres; le Saint-Esprit descend avec le voile dans son bec. Ce tableau est d'une belle composition, d'un beau coloris, d'une belle touche, bien conservé, par Van Dyck, de 16 figures, en toile collée sur bois, enchâssé dans la même boiserie, haut. 1 p. 11° 1/2, larg. 1 p. 6° 1/2.

8. Un *Christ couché sur un suaire, la sainte Vierge debout.* Aux quatre coings de ce tableau sont représentés les quatre évangélistes; au haut est Dieu le Père; au côté droit, le sacrifice d'Abraham; à gauche, le serpent d'airain; à droite en bas, représentation de la Pâque, par Franck.

Sur bois, enchâssé dans la même boiserie, haut. 1 p. 11°, larg. 1 p. 6° [1].

9. Ce tableau fait le pendant du précédent. Il représente le concile de Trente, avec une gloire où est Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit, avec la cour céleste, sur bois, *idem,* haut. 1 p. 11°, larg. 1 p. 6°.

10. Une *Adoration des bergers,* d'après le Guide; sur bois, *idem,* haut. 1 p. 11°, larg. 1 p. 6°.

11. Les *Pélerins d'Emmaüs,* sur bois, enchâssé dans une boiserie, haut. 1 p. 11° 1/2, larg. 1 p. 6°.

12. *L'Adoration des rois,* mauvais tableau sur bois, haut. 1 p. 4°, larg. 1 p. 3°.

13. La *Sainte Famille,* mauvaise copie de Blœmaert, sur bois, haut. 1 p. 10°, larg. 1 p. 3°.

14. Une *Descente de croix,* en grisaille, mauvais, sur bois, haut. 1 p. 4°, larg. 1 p. 1°.

15. Un saint endormi, copie de Hicart, sur bois, haut. 0 p. 10°, larg. 1 p.

16. Les *Anges présentant les supplices à Jésus,* sur bois, haut. 0 p. 8°, larg. 1 p. [2].

17. *Sainte Marie-Magdeleine dans le désert,* sur bois, haut. 0 p. 8°, larg. 1 p. [3].

18. *La sainte Vierge,* par Mignard, sur bois, bordure en bois, haut. 2 p., larg. 1 p. 8°.

19. Un *Ecce homo,* faisant le pendant du précédent, par le même, bordure *id.*, haut. 2 p., larg. 1 p. 8°.

20. Une *Nativité,* du même genre, *dico* du Guide, sur bois, haut. 1 p. 5°, larg. 2 p. 3°.

Art. 8.

Tableaux provenant de la cy-devant Église des Jésuites.

1. « *Rendez à César ce qui appartient à César* », par Wampe, sur toile, bordure de 6 pouces, haut. 7 p., larg. 12 p.

2. *La Multiplication des pains,* figures grandes comme nature, sur toile, bordure de 6 pouces, dorée, par Arnould de Wez, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

3. *L'Enfant Jésus disputant contre les docteurs dans le Temple,* figures grandes comme nature, sur toile, bordure *id.*, par le même, 32 figures, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

4. *La Magdeleine lavant les pieds à Jésus,* de 22 figures grandes

[1] A la fondation Vanderburch.

[2] Numéro 94 du Musée.

[3] Numéro 93 du Musée.

comme nature, sur toile, bordure *id.*, auteur *id.*, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

5. *Jésus guérissant les malades à la piscine,* douze grandes figures avec environ autant de petites, par Arnould Duwez, bordure *id.*, et sur toile, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

6. *La Femme adultère,* de 16 figures grandes comme nature, sur toile, bordure *id.*, auteur *id.*, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

7. *La résurrection de Lazare,* de 14 figures, grandes comme nature, auteur et bordure *id.*, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

8. *Saint Ignace* dans une nue avec des anges, jetant des foudres, terrassant la Calomnie, l'Ambition et l'Idolâtrie, de 7 figures, peint dans la manière de Le Brun, par Vouët de l'Académie françoise, sur toile (ovale), haut. 9 p. 3°, larg. 7 p. [1].

9. *Saint Ignace dans le désert et la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans les nues,* avec plusieurs anges, manière de Le Brun, auteur *id.* Composé de 9 figures grandes comme nature, haut. 6 p., larg. 3 p. 9°.

10. *Jésus en croix, la Vierge et saint Jean,* les bourreaux jouant aux dez à qui auroit la robe, de 9 figures grandes comme nature, de l'Arnould Duwez, sur toile, bordure dorée avec ornemens, haut. 12 p., larg. 8 p. 3°.

11. *Saint Xavier, jésuite missionnaire, prêchant le peuple indien,* de 15 figures, par Vouët, sur toile, haut. 6 p. 9°, larg. 3 p. 9°.

12. *L'Aveugle né guéri par Jésus,* de 17 figures grandes comme nature, par l'Arnould Duwez, sur toile, bordure de 6 pouces, profil doré, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

13. *Saint Xavier, jésuite, reçoit la croix de Dieu le Père, dans les airs,* de 13 figures plus grandes que nature, manière de Le Brun, par Vouët, de l'Académie françoise, sur toile ovale, haut. 9 p. 3°, larg. 7 p. [2].

14. *Jésus chassant les marchands du Temple,* de 14 figures grandes comme nature, par l'Arnould Duwez, bordure dorée, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

15. *Le Centenier prosterné devant Jésus,* de 11 figures grandes comme nature et de 4 petites, du même auteur, sur toile, bordure dorée, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

16. *Jésus ressuscitant le fils de la veuve,* de 16 figures et 4 petites, auteur *id.*, sur toile, bordure *id.*, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

17. *La Samaritaine,* de 6 grandes figures comme nature et 4 petites, auteur *id.*, sur toile, bordure *id.*, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

18. *Jésus marchant sur les eaux,* de 13 grandes figures et 6 pe-

[1] Remis à son ancienne place.

[2] Pendant du n° 8. Les deux étaient placés aux tympans des absides latérales.

tites, auteur *id.*, sur toile, bordure dorée, haut. 7 p., larg. 13 p. 10°.

19. *Jésus appelant les enfants*, de 17 figures d'environ 4 pieds de hauteur, par Wampe, bordure *id.*, haut. 7 p., larg. 11 p. 10°[1].

20. *Les trois Martyrs du Japon*, sur toile, bordure ovale, dorée, haut. 4 p. 10°, larg. 2 p. 10°.

21. Le portrait de saint Ignace, sur toile ovale, comme le précédent, bordure dorée, haut. 4 p. 10°, larg. 2 p. 10°.

Art. 9.

Tableaux de peu de valeur, provenant de différentes maisons supprimées du district de Cambrai, estimés à être vendus.

1. Un *Christ*, sur toile, bordure noire, haut. 3 p. 7°, larg. 2 p. 7°.

2. Une *Adoration des bergers*, copie de Rubens, sur toile, haut. 4 p., larg. 4 p. 8°.

3. Un paysage, sur toile, haut. 4 p., larg. 4 p. 8°.

4. Un paysage *id.*, sur toile, haut. 4 p., larg. 4 p. 8°.

5. Un paysage *id.*, haut. 4 p., larg. 4 p. 8°.

6. Un paysage *id.*, haut. 4 p., larg. 4 p. 8°.

Ces quatre tableaux se font pendans.

7. Un mauvais paysage sur toile, haut. 1 p. 5°, larg. 3 p. 5°.

8. Un *Christ*, sur toile, bordure en bois, colorée, haut. 2 p. 6°, larg. 1 p. 9°.

9. *La sainte Vierge donnant le sein, avec saint Joseph*, sur toile, bordure en bois, colorée, haut. 3 p. 4°, larg. 3 p°.

10. Une marine, sur toile, bordure noire, haut. 1 p. 9°, larg. 2 p. 6°.

11. *Saint Joseph et l'enfant Jésus*, sur toile, haut. 3 p. 3°, larg. 2 p. 5°.

12. Une *Sainte Thérèse*, sur toile, haut. 3 p. 10, larg. 3 p. 4°.

13. Un portrait sur toile, à vendre, haut. 2 p. 10°, larg. 2 p. 2°.

14. Un autre portrait sur toile, *dico* un *Christ* en haute lisse, bordure en bois, sculptée, haut. 3 p. 5°, larg. 2 p. 4°.

15. Un *Saint Charles*, sur toile, bordure en bois de noyer, haut. 2 p. 6°, larg. 1 p. 10°.

16. Un *Christ avec la Vierge, saint Jean et un ange*, sur toile, bordure en bois, haut. 3 p. 9°, larg. 2 p. 9°.

17. Une *Sainte Famille*, copie de Raphaël, sur toile, haut. 6 p., larg. 5 p. 4°.

18. *Judith tenant la tête d'Holopherne, une femme et des bourreaux*, sur toile, bordure en blanc, haut. 3 p. 11°, larg. 3 p. 1°.

[1] Les n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 14, 15, 16, 17, 18 et 19 décorent présentement l'église Saint-Géri-Saint-Aubert.

19. *David en prières, un ange lui montrant trois signes dans les airs,* sur toile, haut. 4 p. 3°, larg. 3 p.

20. Un *Bon Pasteur,* tenant un agneau sur ses épaules, sur toile, haut. 4 p. 3°, larg. 2 p. 8°.

21. Un *Saint Benoît en prières,* sur toile, haut. 3 p. 10°, larg. 3 p. 3°.

22. Un *Christ, la Vierge, saint Jean et la Magdeleine au pied de la croix,* sur toile, haut. 5 p. 8°, larg. 2 p. 8°.

23. Un portrait, sur toile, haut. 4 p. 4°, larg. 3 p.

24. Une copie du portrait de M. de Vanderburch, sur toile, haut. 4 p. 2°, larg. 3 p. 3°.

25. *Saint Aubert guérisant un malade,* sur toile, haut. 5 p., larg. 2 p. 7°.

26. Un paysage sur toile, bordure en blanc, haut. 3 p. 2°, larg. 4 p. 7°.

27. *La sainte Vierge et saint Joseph tenant l'Enfant Jésus par la main, Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit dans les airs,* sur toile, haut. 5 p., larg. 5 p. 6°.

28. *Les Pèlerins d'Emmaüs,* très défectueux, sur toile, haut. 3 p. 10°, larg. 5 p. 10°.

29. Une *Sainte Vierge,* sur bois, bordure en bois, haut. 1 p. 7°, larg. 1 p. 3°.

30. Les *Sages du tems* (*sic*), sur toile, bordure en bois, haut. 1 p. 7°, larg. 1 p. 3°

31. Une *Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus*, sur toile collée sur bois, haut. 1 p. 3°, larg. 0 p. 11°.

32. La *Samaritaine,* provenant du cabinet du cy-devant abbé de Saint-Sépulchre, peint sur toile, haut. 2 p. 6°, larg. 3 p. 4°.

33. Sujet d'*Abraham,* provenant *idem,* haut. 2 p. 9°, larg. 3 p. 4°.

34. Un *Saint Jérôme,* provenant *idem,* sur toile, haut. 1 p. 11°, larg. 1 p. 8°.

35. Un mauvais paysage avec un saint dans les épines, sur toile, haut. 2 p. 10°, larg. 5 p. 10°.

36. La *Sainte Vierge, l'Enfant Jésus, saint Joseph et, en l'air, Dieu le Père et le Saint-Esprit,* sur toile, haut. 4 p. 6°, larg. 3 p. 1°.

37. Une *Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus,* copie de Raphaël, sur toile, bordure en bois, haut. 3 p. 8°, larg. 3 p. 2°.

38. *Jésus entre les bourreaux,* sur bois, bordure en bois, haut. 4 p. 1°, larg. 3 p. 3°.

39. Un portrait ancien, sur toile, bordure en bois, partie dorée, haut. 3 p. 8°, larg. 2 p. 6°.

40. Un portrait de Bénédictin, sur toile ovale, bordure en bois, sculptée, haut. 4 p. 6°, larg. 3 p. 8°.

41. La *Visitation de sainte Élisabeth,* sur toile ovale, bordure en blanc, haut. 7 p. 2°, larg. 5 p. 3°.

42. Les *Noces de Cana,* sur toile, haut. 3 p., larg. 4 p.

43. Une thèse, empreinte en noir sur satin blanc, bordure dorée et sculptée, haut. 3 p. 6°, larg. 2 p. 6°.

44. Une thèse imprimée *idem,* sur toile, bordure dorée, haut. 3 p. 6°, larg. 2 p. 6°.

45. Le *Mariage de saint Joseph,* sur toile, bordure noire, haut. 5 p. 9°, larg. 4 p. 1°.

46. *Saint Aubert, fondateur de sa paroisse*, sur toile, bordure noire, haut. 3 p. 7°, larg. 6 p. 1°.

47. Une *Sainte Thérèse,* sur bois, haut. 4 p. 6°, haut. 1 p. 6°.

48. Un *Saint Joseph,* sur bois, haut. 4 p. 6°, larg. 1 p. 6°[1].

49. Le *Bienheureux Liébert, prosterné devant la croix d'Amen,* avec son bailly, deux religieux en surplis et un page portant la queue de sa robe, bordure en blanc, et sur toile, par Ballique. Ce tableau provient de la bibliothèque de Saint-Sépulchre, haut. 4 p. 9°, larg. 15 p. 8°.

Nous, soussignés, commissaires nommés par le département du Nord, certifions les susdits inventaire et description sincères et véritables. En foy de quoi avons signé les présentes en double, à Cambrai, le onze aoust mil sept cent quatre-vingt-douze, 4me de la liberté.

C. Caullet, P. J. Houillon.

III

État estimatif des différens instrumens qui sont déposés au Musée.

1. Un violonchelle fait par Riks, à Valenciennes, mauvais, estimé quinze livres.

2. Un autre, *idem,* fait en Lorraine, estimé soixante-douze livres.

3. Un violon fait par Bernard à Nancy, estimé quinze livres.

4. Un autre, *idem,* fait par Grand Gérard, estimé vingt livres.

5. Un autre, *idem,* marqué E. et P., estimé dix-huit livres.

6. Un autre, *idem,* estimé cinq livres.

7. Un autre, *idem,* demi-violon, estimé cinq livres.

8. Un autre violon fait en Lorraine, estimé quinze livres.

9. Une guitare, sans nom, avec l'étui garni en ivoire et le cercle et le col garnis de bois de rose et de Sainte-Lucie, et les filets en ivoire, estimée cent cinquante livres.

10. Un sistre fait par Deleplanques à Lille, estimé vingt-cinq livres.

[1] Ces deux panneaux (nos 47 et 48) étaient les volets d'une autre peinture.

11. Une vielle garnie en ivoire et en ébène, estimée cinquante livres avec l'étui.

12. Une clarinette faite par Bamelingue à Paris, en *si* avec son cor en *la*, estimée quatre-vingts livres.

13. Un basson fait par Prudain, à Paris, estimé avec des anches et deux bocals (*sic*) cent livres.

A Cambrai, ce premier pluviôse 3e année républicaine.

Signé : Smets.

IV

L'an douzième, le seize du mois de messidor, nous Frédéric-Roch Croquefer, membre du conseil municipal, commissaire à la Bibliothèque, et André Delcroix, receveur des deniers communaux de la ville de Cambrai, en vertu de l'arrêté pris par Monsieur le Maire, le trente prairial dernier, nous nous sommes transportés à ladite Bibliothèque, à effet de faire le triage des objets inutiles en bois de charpente et menuiserie et mauvais tableaux qui tombent en lambeaux, tous lesdits objets gênant et embarrassant dans le local qui contient et doit contenir les livres qui composeront la Bibliothèque communale; ledit triage fait, avons procédé à l'inventaire desdits objets ainsi qu'il suit.

Savoir :

1. Un tableau représentant *Saint Jean-Baptiste dans son enfance, foulant aux pieds un serpent.*

2. Un autre représentant *Jésus descendu de la croix et soutenu par Joseph d'Arimathie.*

3. Un autre représentant *Jésus étendu sur son suaire.*

4. Un autre représentant un *Christ.*

5. Un autre représentant *Jésus descendu de la croix.*

6. Un autre représentant *Jésus étendu sur son suaire, accompagné de deux anges.*

7. Un autre représentant l'intérieur d'un temple.

8. Un autre représentant un moribond avec un ange qui lui montre Jésus en croix.

9. Un tableau représentant *Saint François recevant les stigmates de Jésus.*

10. Un autre représentant *Jésus mourant en croix et contemplé par sainte Marie-Madeleine.*

11. Un autre représentant un paysage.

12. Un autre représentant le *Martyre de saint Laurent.*

13. Un autre représentant l'*Annonciation*, avec le Saint-Esprit au milieu d'un groupe d'anges.

14. Un autre représentant l'*Adoration des bergers*.

15. Un autre représentant diverses figures d'anges, de saints et de saintes, avec un religieux prosterné, portant l'année 1381.

16. Un autre représentant une *Descente de croix*.

17. Un autre représentant *Jésus en croix, avec un ange tenant un calice*.

18. Un autre représentant une *Vierge tenant l'Enfant Jésus*.

19. Un autre représentant *Jésus assis parlant à une femme aussi assise, ayant un livre en main*.

20. Un autre représentant un paysage pieux (?).

21. Un autre représentant *Jésus en croix*.

22. Un tableau représentant une *Descente de croix*.

Ce tableau se trouve partagé en deux.

23. Un autre tableau représentant *Jésus en croix*.

24. Un autre tableau représentant la *Résurrection*.

25. Un autre représentant la *Circoncision*.

26. Un autre représentant une *Descente de croix*.

27. Un autre représentant *Sainte Sosime morte dans le désert*.

28. Un autre représentant *Jésus descendu de la croix*.

29. Finallement, pour les tableaux, vingt-sept autres roulés et par morceaux.

Suit les boiseries, etc.

Ainsi fait et inventorié à Cambrai, les jour, mois et an susdits.

Signé : Delcroix, Croquefer.

V

Inventaire des tableaux, gravures et autres objets y relatifs déposés dans les places hautes de l'hôtel de ville de Cambrai, et destinés à décorer les salles dudit hôtel de ville, conformément à l'arrêté de Monsieur le sous-préfet, du 8 messidor an XIII.

1. *L'Église Saint-Géry sur le mont des Bœufs*, haut. 1m,09c, larg. 1m,45c.

2. *L'Incendie de Cambrai, vers lequel on porte la chasse de Saint-Géry*, haut. 1m,42, larg. 2m,10.

3. *Le Sacristain de l'église Saint-Géry arrête le voleur des vases sacrés, au pied de l'autel*, haut. 1m,42, larg. 2m,10 [1].

4. Une princesse à qui l'on présente des fruits, haut. 2m,20, larg. 1m,60.

[1] Les nos 1, 2 et 3 sont au Musée.

5. Cinq tableaux représentant des vases, fruits, poisson et gibier, haut. 1m,50, larg. 1m,25.

6. Un tableau représentant des vases et des fruits, haut. 0m,70, larg. 0m,90.

7. Un autre représentant du gibier, haut. 0m,55, larg. 0m,60.

8. Un port de mer, haut. 0m,55, larg. 0m,80.

9. Un tableau représentant fruits et poissons, haut. 0m,55, larg. 1m,60.

10. Deux tableaux : portraits de M. de la Place et de sa mère, haut. 0m,70, larg. 0m,90[1].

11. Deux tableaux : fleurs, lapin et volaille, haut. 2m,60, larg. 0m,80.

12. Quatorze petits tableaux, ovales et ronds, représentant des portraits de famille, la plupart en mauvais état.

13. Huit tableaux carrés, *idem.*

14. Huit bas-reliefs (grisailles), carrés-longs, représentant des jeux d'enfants.

15. Un tableau : une mère avec ses enfants dont l'un joue de la flûte, haut. 2 mètres, larg. 0m,95.

16. Un portrait de femme, ovale, haut. 1 mètre, larg. 0m,95.

17. Un dessus de cheminée : fruits et perroquet, haut. 1m,15, larg. 0m,95.

18. Un paysage, haut. 0m,90, larg. 0m,66.

19. Deux tableaux, portraits de femmes : l'une prend son chocolat, l'autre cherche aux puces, haut. 0m,75, larg. 0m,60.

20. Un homme et une femme, pipes à la main, haut. 0m,80, larg. 0m,60.

21. Un tableau représentant les *Plaisirs du monde*, haut. 0m,85, larg. 0m,70.

22. Trois tableaux : une dame, deux paysages, haut. 1m,50, larg. 0m,50.

23. *Latone qui accouche de Diane et d'Apollon*, haut. 0m,80, larg. 0m,65.

24. Un paysage, maison de campagne avec un berger et une bergère assis auprès de leur troupeau, haut. 0m,80, larg. 0m,70.

25. Deux tableaux des pots (*sic*) de fleurs, haut. 1m,25, larg. 0m,95.

26. Un autre représentant des fleurs, haut. 1m,25, larg. 0m,95.

27. Un *Marchand de poissons,* haut. 1m,20, larg. 1m,45.

28. Un portrait d'un chevalier du Saint-Esprit, haut. 0m,80, larg. 0m,60.

29. Un conseiller au parlement, haut. 0m,80, larg. 0m,62.

30. Un portrait de femme, haut. 0m,85, larg. 0m,70.

31. Un autre, ovale, haut. 0m,70, larg. 0m,60.

32. Un autre, carré, peint sur bois, haut. 0m,60, larg. 0m,40.

33. Un autre, représentant un peintre, haut. 0m,50, larg. 0m,45.

[1] Lors des élections pour la députation aux États généraux de 1789, M. Delaplace remplissait les fonctions de procureur-syndic.

34. Un autre, représentant un ecclésiastique, sur bois, haut. 0m,55, larg. 0m,45.

35. Un portrait de femme, haut. 0m,60, larg. 0m,70.

36. *Le roi Midas,* haut. 0m,75, larg. 0m,55.

37. Une tête de vieillard, haut. 0m,65, larg. 0m,50.

38. Deux tableaux : fêtes de village, haut. 0m,70, larg. 0m,55.

39. Un paysage, haut. 0m,70, larg. 0m,60.

40. Un autre paysage, haut. 1 mètre, larg. 0m,70.

41. Le portrait d'un espagnol, haut. 0m,85, larg. 0m,65.

42. Un dessus de trumeau, paysage en camaïeu, haut. 0m,90, larg. 0m,60.

43. Un dessus de porte : fruits et fleurs, haut. 1m,10, larg. 0m,80.

44. Un paysage, haut. 0m,90, larg. 0m,70.

45. Trois portraits de famille, haut. 0m,80, larg. 0m,65.

46. Un portrait en habit militaire, haut. 0m,95, larg. 0m,75.

47. Un portrait de femme cachetant une lettre, haut. 0m,75, larg. 0m,55.

48. Un vase, fleurs, avec un chien, haut. 1m,20, larg. 0m,80.

49. Un tableau représentant des fruits, haut. 0m,95, larg. 0m,70.

50. Une figure d'homme, haut. 0m,55, larg. 0m,40.

51. *Arlequin et Scaramouche,* haut. 0m,30, larg. 0m,40.

52. Une marine, haut. 2 mètres, larg. 1m,30.

53. Un portrait de femme, en pastel, haut. 0m,60, larg. 0m,45.

54. Un portrait d'abbé, en pastel, haut. 0m,45, larg. 0m,35.

55. Deux autres portraits de famille, *idem*, haut. 0m,35, larg. 0m,50 [1].

56. Une marine, haut. 0m,50, larg. 1m,08.

57. *Un Hermite à genoux se retournant vers deux demoiselles,* haut. 0m,65, larg. 0m,78.

58. *Des Demoiselles à leur toilette, un galant tient le miroir,* haut. 1m,05, larg. 0m,85.

59. Un petit dessus de porte, carré-long, représentant un pont.

60. *L'Homme entre le vice et la vertu* (cadre doré), haut. 2m,03, larg. 1m,60.

61. *La Force vaincue par l'Amour* (cadre doré), pendant du précédent, haut. 2m,03, larg. 1m,60 [2].

Nota. Les deux tableaux portés sous les numéros 60 et 61, qui se trouvaient au-dessus de l'escalier de la galerie de la Bibliothèque, ont été remis à M. le maire de Cambrai, sur sa demande du 22 thermidor an XIII, pour servir à cacher les emblèmes révolutionnaires qui existent encore sur deux panneaux de la salle des séances du conseil municipal, et en vertu de l'autorisation de M. le sous-préfet, du 4 fructidor an XIII.

[1] Les nos 10, 29 et 55 de cet inventaire ont été restitués à M. Delaplace le 27 septembre 1805.

[2] Ces deux toiles sont actuellement au Musée, nos 77 et 78.

GRAVURES.

1. Portrait de M. de Fleury[1].
2. Carte manuscrite de l'archevêché de Cambrai.
3. Carte du canal de Cambrai.
4. Plan de la ville de Cambrai.
5. Deux plans du Cambresis.
6. Glace avec cadre de 0m,70 sur 0m,50.
7. Cadre doré vuide.
8. Deux cartes de l'Asie et l'Afrique.
9. Une carte dédiée à la reine.
10. *La Pêche.*
11. Portrait de Bardo Bardi.
12. Portraits de Louis XVI et de Marie-Antoinette.
13. Un autre de Marie-Antoinette, enluminé.
14. Trois portraits de papes, etc.
15. *La Chasse et la Pêche,* se faisant pendants.
16. Portraits du Dauphin et de la Dauphine, pendants l'un de l'autre.
17. Quatorze cartes avec cadres, sans verre.

Fait et inventorié en quadruple à Cambrai, le 14 messidor an XIII.

(*Signé :*) Dervieu, P. J. Houillon, Douay fils.

VI

Tableaux laissés en dépôt à la fondation Vanderburch.

Cet inventaire, daté du 10 décembre 1843, comprend 179 numéros, avec ceux qui se trouvent au Musée[2].

Sainte Famille, haut. 2m,06, larg. 1m,63.

Portrait de Vanderburch, haut. 1m,45, larg. 1m,04.

Portrait de Fénelon, en pied, mêmes dimensions.

Portrait de M. l'évêque de Saint-Albin, d'après Rigaud, haut. 1m,18, larg. 0m,90.

Sainte Agnès refusant les présents d'un seigneur, haut. 2m,24, larg. 1m,36.

Sainte Agnès et saint Symphorien et son fils, haut. 2m,24, larg. 1m,35.

[1] Henri-Marie-Bernardin de Fleury, archevêque de Cambrai, 1774-1781.

[2] Plusieurs des peintures ci-après mentionnées, faisant partie obligée de la décoration des salles où elles se trouvent, ont dû être laissées en place lors de la formation du Musée, en 1847. D'autres y sont restées, à la sollicitation des religieuses qui desservent ces établissements.

Punition du jeune seigneur romain, haut. 2m,24, larg. 1m,19.
Le Fils de Symphorien ressuscité, haut. 2m,24, larg. 1m,19.
Martyre de sainte Agnès, mêmes mesures.
Portrait de Vanderburch, haut. 0m,75, larg. 0m,53.
Tête de Vierge, haut. 0m,40, larg. 0m,32.
Madeleine lavant les pieds à Jésus, haut. 1m,13, larg. 1m,65.
La Flagellation (sur cuivre), haut. 0m.77, larg. 0m,99.
Jésus couronné d'épines, haut. 0m,76, larg. 0m,99.
Jésus sur la montagne des Oliviers, haut. 2m,45, larg. 1m,73.
Sainte Famille, haut. 1m,70, larg. 1m,11.
L'Adoration de la Croix, haut. 2m,17, larg. 1m,83.
Portrait de Fénelon, haut. 0m,93, larg. 0m,70.
Un autre, haut. 0m,48, larg. 0m,05.
La Vierge debout, à ses pieds son fils mort, au haut le Père éternel, à gauche le sacrifice d'Abraham, à droite le serpent d'airain [1].
Christ à la colonne, haut. 0m,90, larg. 0m,46.
Une *Madeleine* (sur bois), haut. 0m,67, larg. 0m,52.
Jésus devant Pilate, haut. 0m,90, larg. 1m,15.
Sainte Famille, haut. 0m,63, larg. 0m,44.
La Madeleine, haut. 0m,58, larg. 0m,47.
Saint Jean, haut. 0m,40, larg. 0m,30.
Intérieur d'après Téniers, haut. 0m,39, larg. 0m,68.
Paysage, haut. 0m,67, larg. 0m,82.
Un autre, haut. 0m,58, larg. 0m,80.
Une *Madeleine,* haut. 0m,60, larg. 0m,84.
Fruits, haut. 0m,52, larg. 0m,58.
Une *Sainte Famille,* haut. 0m,62, larg. 0m,82.
Un paysage, haut. 0m,98, larg. 0m,72.
Un autre, haut. 0m,69, larg. 0m,55.
Jésus apparaissant à un cénobite, haut. 1m,06, larg. 0m,78.
Portrait du cardinal de la Trémouille, haut. 0m,87, larg. 0m,69.
Éliéser et Rebecca, haut. 0m,82, larg. 0m,20.
Une religieuse en méditation, haut. 0m,70, larg. 0m,78.
Loth fuyant Sodome, haut. 1m,10, larg. 1m,22.
Saint Pierre, haut. 0m,80, larg. 0m,69.
Fleurs et fruits, haut. 0m,70, larg. 0m,60.
Fleurs, haut. 0m,41, larg. 0m,56.
Portrait d'un archevêque, haut. 1m,24, larg. 0m,98.
Un paysage, haut. 0m,80, larg. 1m,08.

[1] Provient de la chapelle de l'abbé de Saint-Sépulcre.

La Flagellation, haut. 0m,54, larg. 0m,36.
L'Annonciation, haut. 0m,65, larg. 0m,51.
Vase de fleurs, haut. 0m,72, larg. 0m,59.
Un autre, haut. 0m,70, larg. 0m,57.
Les Disciples d'Emmaüs, haut. 0m,82, larg. 0m,61.
Fleurs et fruits, haut. 0m,44, larg. 0m,47.
Scène flamande, haut. 0m,40, larg. 0m,32.
Sainte Agnès, haut. 1m,65, larg. 1m,11.
Sainte Madeleine, haut. 0m,63, larg. 0m,96.
Les Quatre Évangélistes, mesurant chacun haut. 0m,43, larg. 0m,32.
Saint Nicolas, haut. 0m,40, larg. 0m,32.
Descente de croix (grisaille), haut. 0m,44, larg. 0m,36.
La Vierge avec l'Enfant Jésus, haut. 0m,65, larg. 0m,50.
Une autre, haut. 0m,33, larg. 0m,25.
Une *Descente de croix,* haut. 0m,64, larg. 0m,88.

HOPITAL SAINT-JULIEN.

Cet inventaire, terminé en octobre 1844, s'étend du n° 180 au n° 238 inclus.

Jésus chez Marthe, haut. 1m,11, larg. 1m,50.
La Visitation, haut. 2m,35, larg. 1m,72.
Saint Hubert, haut. 1m,12, larg. 1m,41.
Le Christ en croix, haut. 2m,13, larg. 2m,74.
La Madeleine (ovale), grand diamètre, 0m,39.
Portrait de Vanderburch, haut. 1m,26, larg. 1m,04.
Baptême d'un eunuque, haut. 0m,88, larg. 1m,39.
Les Noces de Cana, haut. 2m,03, larg. 2m,79.
Saint Hubert (ovale en travers), grand diamètre, haut. 0m,36.
La Mère de douleur, haut. 0m,48, larg. 0m,36.
L'Annonciation, haut. 0m,56, larg. 1m,40.
Saint Pierre, haut. 0m,40, larg. 0m,32.
Christ en croix, haut. 0m,65, larg. 0m,52.
Le Christ entre les larrons, haut. 0m,70, larg. 0m,50.
Christ aux anges, haut. 0m,49, larg. 0m,63.
Christ tenant sa croix, haut. 0m,74, larg. 0m,53.
Fleurs; deux toiles de chacune, haut. 0m,83, larg. 0m,58.
Atlas (ovale), grand diamètre, haut. 0m,45.
Le Christ sur la croix, haut. 0m,70, larg. 0m,50.
La sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus, haut. 0m,25, larg. 0m,19.
Le Christ en croix, haut. 1m,12, larg. 0m,68.

Un autre, haut. 1m,14, larg. 0m,72.
Sainte Catherine de Sienne, haut. 0m,65, larg. 0m,49.
Fleurs dans un vase, haut. 0m,28, larg. 0m,24.
La Vierge portant l'Enfant Jésus, haut. 0m,25, larg. 0m,19.
Paysage, haut. 0m,80, larg. 0m,58.
Sainte Thérèse, haut. 0m,55, larg. 0m,44.
L'Adoration des bergers, haut. 1m,35, larg. 1m,75.
Le Christ en croix, haut. 0m,92, larg. 0m,68.
Saint Pierre, haut. 0m,61, larg. 0m,58.
Saint Jean, haut. 0m,58, larg. 0m,49.
Sainte Élisabeth, haut. 0m,45, larg. 0m,36.

HÔPITAL GÉNÉRAL.

Inventaire de la même époque que le précédent.
Anges gardiens d'après Corneille, haut. 0m,67, larg. 0m,52.
Saint Charles Borromée (cintré par le haut), haut. 1m,32, larg. 0m,74.
Ces trois inventaires appartiennent aux Archives des hospices et du bureau de bienfaisance.

XIX

UN BAS-RELIEF IGNORÉ.

L'an passé, dans mon étude sur *la sculpture en Lorraine,* j'avais l'honneur d'attirer l'attention de la Direction des Beaux-Arts sur le *retable d'Hattonchâtel*, et de lui signaler le mauvais état dans lequel se trouvait cette œuvre, attribuée par les uns au talent mûri de Claude Richier, par les autres aux débuts du jeune Ligier Richier, ou encore à l'école des Richier.

Je disais, en terminant, qu'il fallait attendre, pour conclure, que des documents plus probants vinssent se poser à l'appui de l'une ou de l'autre des deux versions, ce qui ne m'empêchait pas de m'arrêter à ce désir de retrouver quelque part un indice qui fût de nature à fixer l'opinion sur cette question intéressante des auteurs.

C'est dans cette disposition d'esprit, pendant une de mes der-

nières excursions à Vigneulles, village situé au bas d'Hattonchâtel, et lors d'une nouvelle visite au retable, que je suis parvenu à lire l'inscription suivante, presque cachée en haut du compartiment de droite, et avec laquelle j'espérais arriver peut-être à un résultat. Cette inscription, peinte en noir sur fond bleu obscur, porte : « D. J. B. Celtier de la Tour reparavit anno 1764. »

Détail important, puisque c'est la date de la restauration et le nom du restaurateur bien certainement.

Plusieurs auteurs ont cherché, sans résultat, à qui appartenaient les armoiries placées dans une couronne de triomphe au bas du soubassement, ainsi que le montre la photographie ci-jointe. Toutefois, M. Léon Germain avait démontré que les initiales G. R. et les armoiries à Hattonchâtel ne pouvaient se rapporter qu'au donateur, à savoir, l'ecclésiastique agenouillé dans le compartiment de droite. On sait aujourd'hui qu'il se nommait *Gauchon* ou *Gaucher Richeret.*

Si ces armoiries étaient bien « *au chevron surmonté d'un lam-* « *bel* et accompagné en pointe d'un massacre de cerf », comme l'ont dit M. l'abbé Souhaut[1], M. Léon Germain[2], M. Lallemand, et comme l'a dessiné M. Cournault[3], j'aurais trouvé le nom de la famille qui portait cet écu, quoique M. l'abbé Souhaut[4] dise que, « d'après les nobiliaires, ces armoiries représenteraient celles des « Gneupf et qu'*on les retrouve à Saint-Benoît,* non loin de là, « dans une maison particulière », et qu'avec raison M. Léon Germain ajoute : « Nous n'avons pu savoir quels sont ces nobiliaires en « question, et toutes nos recherches sont demeurées infructueuses « pour découvrir soit une attribution de cet écusson, soit les « armoiries de la famille des Guelff[5]. » M. Germain termine en disant : « Il y aurait lieu de faire des recherches sur la maison de « Saint-Benoît où l'on remarque les *mêmes armoiries;* c'est le « vœu par lequel nous terminons cette communication. »

Or : 1° si, comme je l'ai dit, les armoiries avaient été exactes

[1] *Les Richier,* par M. l'abbé Souhaut.
[2] *Le Retable d'Hattonchâtel et Ligier Richier,* par M. Léon Germain, p. 10.
[3] Charles Cournault, *les Artistes célèbres : Ligier Richier.*
[4] Abbé Souhaut, *les Richier,* p. 37.
[5] *Le Retable d'Hattonchâtel et Ligier Richier,* par M. Léon Germain, p. 10. 1886.

pour le retable d'Hattonchâtel, selon la déclaration de ces différents auteurs, j'aurais pu désigner la famille qui portait ces armes, puisque dans l'église de Châlons-sur-Marne j'ai trouvé récemment l'épitaphe suivante avec les armoiries indiquées pour le retable d'Hattonchâtel dans toutes les descriptions et reproductions mentionnées jusqu'à ce jour.

Voici l'épitaphe de Châlons :

CY. JEHAN. AUBELIN FILZ
DUD. JEHAN. AUBELIN. QUY TRESPASSA
23. DE. APVRIL. M. V. Z.

Ayant le désir de retrouver exactement la partie supérieure de l'écusson d'Hattonchâtel, je viens de me rendre encore tout récemment dans ce modeste village. Réfléchissant que la restauration de 1764 avait été faite par un peintre dont je connaissais le nom d'après mes travaux sur les artistes anoblis en Lorraine, j'ai pensé que ce peintre avait pu ne pas reconstituer les couleurs anciennes de cet écusson. En effet, ayant recherché avec précaution les couleurs primitives cachées, comme je l'ai reconnu alors, sous des couches superposées de peinture uniforme, les ornements *dorés* m'ont apparu d'une façon absolument nette, et j'ai pu constater que ce n'était pas un lambel qui surmontait le haut du blason, mais deux petits meubles en forme de degrés d'escalier, très rare dans l'art héraldique. On n'avait pu les distinguer précédemment, même avec le moulage que j'ai pris, parce que les fleurs et les fruits de la couronne de triomphe qui entourent le blason en cachent presque entièrement la partie supérieure.

Les lettres G. R., placées de chaque côté de cet écusson, indiquent le nom de Gauchon ou Gaucher Richeret, dont je viens ainsi de reconstituer définitivement les armes.

En 1885, j'avais la même pensée que M. Léon Germain exprimait en 1886, au sujet du bas-relief de Saint-Benoît que M. l'abbé Souhaut cite vaguement et que depuis, en 1888, dans un tout récent ouvrage, M. Marcel Lallemend ne citait même pas, ne l'ayant certainement pas vu.

Ce bas-relief est cependant une des choses les plus intéressantes à étudier; aussi ai-je voulu, avant tout, demander l'autorisation au

propriétaire d'en prendre un moulage. J'ai le plaisir aujourd'hui d'en donner une reproduction photographique.

On pourra ainsi apprécier facilement la différence notoire du travail entre cette délicate sculpture et le retable d'Hattonchâtel, quoiqu'il n'y ait qu'un intervalle de quatre années entre leur exécution. En effet, le retable d'Hattonchâtel est daté de 1523, et notre bas-relief porte le millésime de 1527.

Il est curieux aussi d'observer que Saint-Benoît et Hattonchâtel ne sont distants que de quelques kilomètres.

Le bas-relief de Saint-Benoît mesure $0^m,56$ de hauteur, sur $0^m,56$ de largeur; il est en fine pierre de Meuse; on y voit deux religieux agenouillés devant la Vierge tenant d'une main l'Enfant Jésus et, détail assez rare, pressant de la main droite le sein qu'elle va donner à son jeune Fils. Marie est entourée de rayons et de nuages, et porte sur sa tête la couronne ducale de Lorraine [1].

Le saint religieux, à gauche, est vêtu de l'habit monastique de Saint-Benoît, Ordre de Cîteaux; il tient la crosse abbatiale. Nous pensons que c'est saint Benoît lui-même que le sculpteur a voulu représenter, car il a la tête environnée d'un nimbe comme la Vierge et l'Enfant Jésus.

Le personnage de droite est le plus intéressant; sa figure, véritable portrait, est sans doute celle de l'abbé donateur, abbé ayant de la main gauche, ornée de l'anneau, la crosse, insigne du chef de l'abbaye. Les armoiries placées au-dessous de la Vierge, sur une sorte de socle en creux, sont celles de l'abbé. Celles de l'ancienne abbaye de Saint-Benoît portaient, selon M. Constant Lapaix, le graveur héraldique si compétent [2] : « Un dextrochère « tenant une crosse abbatiale, cantonné au 1er et au 4e d'une étoile « à 6 rais, au 2e et au 3e d'un croissant. » Saint-Benoît en Woëvre, qui n'est plus aujourd'hui qu'un modeste village situé sur l'Yron, était célèbre à cause de son antique abbaye, dont il n'existe plus que des ruines et quelques maisons groupées autour du château reconstruit sous Louis XV, et qui servait de couvent à cette époque.

Une légende évolue en cercle et s'encadre dans des angles à

[1] Voir ci-après, pl. V.

[2] C. Lapaix, *Nobiliaire des villes et villages de Lorraine.*

moulure. On lit : *Monstra. te. esse. matrem. spes. mea. Virgo. Maria.* 1527.

Je dois donc indiquer quelques détails complémentaires établissant l'ordre et le résultat de mes recherches. 1° Ce bas-relief provient de la vieille église du primitif monastère qui fut « abandonné, démoli et transféré », dit Dom Calmet [1], « par l'abbé « Colné (Collenel), dans un endroit plus sain et plus commode où « il l'a rebâti tout à neuf ».

Dans ce changement, le bas-relief fut replacé dans la nouvelle église, qui était très spacieuse et fut vendue le 4 décembre 1790, puis démolie peu après. L'acquéreur de toute la propriété (grand-père de M. Bachelier, propriétaire actuel d'une des facades de l'abbaye-château, duquel je tiens ces renseignements) fit placer notre bas-relief contre le mur d'une modeste maison de l'ancien jardinier du couvent, juste au-dessous de la toiture. C'est là qu'en 1885, lors d'un séjour que je fis au château de Saint-Benoît, chez madame la générale baronne Anselme, j'ai pu découvrir ce fin travail qui, à demi caché par les branches d'un arbre taillé en espalier et par la hauteur à laquelle il se trouve situé, est demeuré ainsi à l'abri des outrages du temps et des hommes.

2° En examinant l'écusson, je puis affirmer qu'on a commis jusqu'ici une grave erreur en déclarant *que celui de Saint-Benoît est le même que celui d'Hattonchâtel.*

Le bas des deux écussons est à la vérité identique, mais l'écusson de Saint-Benoît porte en haut, à gauche, une étoile, et à droite une rose qui le différencie de celui d'Hattonchâtel. J'ai dit qu'à Hattonchâtel, ce n'est pas le lambel dont on a tant parlé, mais un meuble en forme de Z, de double équerre ou de marche d'escalier, qui est placé de chaque côté et au-dessus du chevron surmontant le massacre de cerf. Ce sont les armes de Gauchon Richeret, doyen d'Hattonchâtel, donateur du retable.

Voici donc un fait acquis; on connaîtra ainsi le nom du donateur, la restitution exacte du blason de celui-ci et ce que signifient les initiales G. R., qu'on attribuait faussement à un Claude ou *Glaude* Richier, frère aîné de Ligier Richier [2].

[1] Dom Calmet, *Notice de la Lorraine*, p. 111.
[2] M. Marcel Lallemend, *les Richier*, p. 49, 50, 51 et 127.

Planche A. Page 732.

BAS-RELIEF DE SAINT-BENOIT

Par l'un des Richier

3° J'ai cherché dans tous les nobiliaires lorrains, sans résultat, le blason de Saint-Benoît.

Il est cependant utile d'indiquer que de 1525 à 1527, Jean VIII de Koeur et Jean de Fièvres furent abbés prieurs de Saint-Benoît. Ce serait, je suppose, un de ces deux personnages que l'artiste a représenté d'une façon si vivante à droite.

En résumé, je n'ai eu d'autre but que de signaler à la Direction des Beaux-Arts une sculpture qui ne devait pas rester dans l'oubli; c'est pourquoi j'ai voulu en prendre un fidèle moulage, et, soit qu'on attribue cette fine sculpture à Claude Richier, — en ce cas, il aurait fait dans un âge relativement assez avancé de grands progrès en quatre années, depuis le retable d'Hattonchâtel que plusieurs lui attribuent, — soit qu'il convienne de la considérer comme une œuvre du jeune Ligier, âgé, en 1527, d'au moins vingt et un ans, il n'en est pas moins vrai que nous nous trouvons en présence d'une des productions les plus belles et les mieux conservées dont peut s'honorer notre école lorraine.

Albert Jacquot,
Correspondant du Comité des Beaux-Arts
des départements, à Nancy.

XX

NOTES
SUR
QUELQUES ARTISTES AUBUSSONNAIS.

La bienveillance avec laquelle le Comité a accueilli, l'an dernier, une étude sur les Finet [1], m'a encouragé à continuer mes recherches sur les artistes inconnus ou oubliés de l'ancienne manufacture de tapisseries d'Aubusson. Les produits de l'industrie marchoise,

[1] Nous avons, depuis cette époque, constaté l'existence d'un autre peintre qui devient le quatrième de cette famille d'artistes, François Finet, fils de Gilbert et

dédaignés au commencement de notre siècle, transformés, le plus souvent, en tapis de pied pour les églises, ou relégués dans les greniers, jouissent aujourd'hui d'une vogue méritée. Il est temps de tirer de l'oubli les noms de ces peintres-tapissiers auxquels l'industrie artistique est redevable d'œuvres très remarquables qui sollicitent aujourd'hui une attention universelle.

Autrefois, suivant la méthode des ateliers flamands, le modèle destiné à être reproduit en tapisserie, et que l'ouvrier d'Aubusson et de Felletin plaçait sous la chaîne du métier de basse lisse, n'était pas colorié. C'était une simple grisaille, c'est-à-dire un dessin peint sur fort papier [1], au moyen de couleurs à cinq tons, composées ordinairement avec de la suie délayée dans de l'eau, avec quelques rehauts de blanc et de bistre. L'ouvrier devait appliquer lui-même le coloris propre à chaque pièce. Ignorant l'art du dessin, il surmontait cette difficulté, grâce à un sentiment inné du coloris qui faisait l'étonnement du visiteur étranger, et aussi, hâtons-nous d'ajouter, grâce aux conseils d'un peintre expérimenté. La création, à Aubusson, de l'office d'assortisseur des laines et soies est du milieu du dix-huitième siècle seulement.

Le peintre lui-même devait posséder des connaissances techniques et faire un apprentissage particulier pour appliquer les règles de son art à la pratique dans l'exécution des tapisseries. Il devait parler aux ouvriers en termes clairs et connaître les procédés les plus délicats du métier. A ce point de vue, les peintres aubussonnais apportaient un utile concours aux artistes subventionnés par l'État pour diriger les travaux d'art de la manufacture. Les peintres Jean-Joseph Dumons, Nicolas-Jacques Juliard et Ranson ne faisaient, en effet, que de courts séjours dans la Marche et à de rares intervalles [2]. Nos peintres provinciaux ont donc exercé une influence

frère puîné de François deuxième du nom. François Finet IIIe, né à Aubusson le 7 mars 1730, s'appliqua particulièrement à la confection des patrons de tapisserie. Il mourut le 24 mars 1767 et fut enterré dans le tombeau que sa famille possédait dans l'église de Saint-Nicolas d'Aubusson, depuis le legs de son aïeul du 17 août 1690.

[1] Dans plusieurs actes anciens, les peintres qui avaient la spécialité de préparer les patrons de tapisserie sont qualifiés *peintres en papiers*. Ces papiers étaient particulièrement fournis par une papeterie qui existait à Saint-Amand, en Berry.

[2] « ...Ouy le rapport du sieur Orry, conseiller d'État, controlleur général des finances, le Roy étant en son conseil a choisy et nommé le sieur Jean-Joseph Du Mons en qualité de peintre et dessinateur de Sa Majesté des manufactures de tapis-

réelle sur les progrès de l'industrie tapissière à Aubusson et à Felletin. On voit nos anciens tapissiers, spécialement les fils de maître, s'efforcer d'acquérir quelques notions de l'art du dessin dans les ateliers des peintres de la localité, ou suivre les cours de l'École spéciale créée à Aubusson par l'intendant de Moulins, M. de La Porte, et qui était entretenue aux frais du gouvernement. Ceux chez qui se révélait une aptitude particulière étaient admis gratuitement parmi les élèves de l'Académie royale de peinture, à Paris, et, à leur retour, mettaient leur talent au service des entrepreneurs de la manufacture. La plupart d'entre eux se livraient en même temps à la fabrication et au commerce des tapisseries.

I. — JEAN BARRABAND [1].

(1651-1699.)

En 1578, Denys Barraband, marchand tapissier, est l'un des quatre consuls de la ville d'Aubusson. Ses descendants figurent, aux dix-septième et dix-huitième siècles, parmi les peintres et les fabricants de la manufacture. Plusieurs d'entre eux, fortement attachés au protestantisme, eurent une existence des plus agitées. François Barraband, dans une dispute avec un de ses compatriotes de la religion catholique, en 1626, tua son adversaire et dut se réfugier à Genève.

Il est certain qu'antérieurement à la révocation de l'édit de Nantes, et dès 1660, un certain nombre de tapissiers d'Aubusson de la religion calviniste sortirent de France et se fixèrent dans les pays protestants. C'est ainsi que nous trouvons, à cette époque, une branche de la famille Barraband établie en Danemark.

series établies en ladite ville et fauxbourg d'Aubusson et des environs... Et sera tenu le dit s^r Du Mons de faire *tous les deux ans* un voyage en la ville d'Aubusson et d'y séjourner pendant *trois mois*, pour y retoucher successivement tous les dessins se trouvant dans les dites manufactures, y changer et corriger ce qu'il y reconnaîtra de défectueux et de mauvais goût et y substituer ou ajouter ce qu'il croira propre à rapprocher les tapisseries du degré de perfection où elles peuvent être portées facilement, et pour donner aux chefs, ouvriers et apprentifs les avis, instructions et enseignements nécessaires à cet effet. » (Brevet du peintre Jean-Joseph Du Mons, du 20 mars 1731.)

[1] Une gracieuse communication des papiers de la famille de Laporte de Longevialle nous a permis d'ajouter ce nouveau nom à la liste déjà nombreuse des peintres d'Aubusson et nous a fourni sur cet artiste des détails complètement inédits.

Le peintre Jean Barraband naquit à Aubusson le 13 août 1651. Il était fils d'Isaac Barraband, marchand tapissier, et d'Antoinette Couloudon. Isaac habitait Copenhague avec sa femme et son fils en 1660. Il y possédait un magasin de tapisseries, et il avait reçu de Frédéric III, roi de Danemark, le brevet de fournisseur de la cour. Les produits artistiques de la France jouissaient dès lors d'une vogue incontestée dans tous les États du Nord. Isaac Barraband et Antoinette Couloudon étaient morts à Copenhague en 1673.

Après leur décès, Jean Barraband quitta le Danemark et se rendit à Vannes, en Bretagne, où les fabricants d'Aubusson avaient des relations d'affaires et des dépôts de tapisseries, comme ils en possédaient, à cette époque, dans la plupart des villes importantes du royaume. Par tradition de famille, Barraband s'était adonné de bonne heure à l'étude du dessin. Il continua ses études chez un peintre de Vannes, nommé Jacques Jacquard. Il s'y maria avec Marie-Thérèse de Saint-Germain, née à Vannes le 13 octobre 1651. Leur mariage fut célébré le 24 octobre 1676, dans l'église de la paroisse de Saint-Paterne.

Nous le trouvons installé à Aubusson, en 1691, en qualité de maître peintre, et il y meurt en 1699, chez sa parente, Françoise Robichon, veuve de Michel Lombard. Il avait eu de son union avec Marie-Thérèse de Saint-Germain deux fils, qui moururent sans postérité.

Sa fille, Françoise Barraband, épousa, le 3 août 1697, François de Laporte, sieur de Longevialle, médecin. Le contrat fut passé dans la maison de l'oncle du futur époux, François de Laporte, sieur des Farges, sénéchal du duché de La Feuillade. Françoise Robichon, qui appartenait à la plus ancienne bourgeoisie d'Aubusson, institua Françoise Barraband héritière de tous ses biens.

II. — LES BARRABAND A L'ÉTRANGER.

Au moment de la révocation de l'édit de Nantes, un édit de Potsdam, répandu en France par des agents secrets, invitait les protestants à s'établir dans les États du grand électeur Frédéric-Guillaume, qui avait épousé Louise d'Orange, petite-fille de l'amiral Coligny. Au rapport de l'intendance de Moulins, deux cents habi-

tants d'Aubusson émigrèrent. Cet exode s'explique aisément. Au seizième siècle, des marchands d'Aubusson qui fréquentaient la ville de Genève avaient introduit le calvinisme dans la haute Marche, et leurs descendants avaient continué ces relations de commerce avec la Suisse et les États du nord de l'Europe. Lorsque les calvinistes d'Aubusson préférèrent l'exil à une capitulation de conscience, ils savaient bien qu'ils trouveraient dans ces contrées non seulement des sympathies religieuses, mais aussi, grâce à leur brillante industrie, des moyens d'existence assurés.

D'après M. Alfred Leroux, archiviste de la Haute-Vienne, qui a rapporté de la mission dont il avait été chargé en Allemagne les renseignements les plus précieux sur le sujet qui nous occupe, les trois refuges primitifs des Aubussonnais furent Clèves, Berlin et Schwabach [1]. En 1795, on comptait à Clèves vingt-deux réfugiés français. Ce sont eux, très vraisemblablement, que les volontaires de la Creuse retrouvèrent, en 1794, parlant encore le patois d'Aubusson. A Schwabach, dans le cercle de Franconie, ils étaient encore plus nombreux. C'est de là qu'ils allèrent porter leur industrie à Berlin, à Dresde, à Stuttgard, à Vienne et ailleurs. Les manufactures de tapisseries qui existaient en Allemagne tiraient probablement leur origine de celle de Schwabach.

Jean Barraband, tapissier d'Aubusson, s'était réfugié au Brandebourg, en 1685, avec son beau-frère, Pierre Mercier. Celui-ci obtint, le 7 novembre 1686, la patente de tapissier de l'Électeur, l'autorisant à fabriquer des tapisseries de toutes les qualités, les

[1] V. M. A. Leroux, *Histoire de la Réforme dans la Marche et le Limousin*. Limoges, 1888. — Ajoutons qu'aucune des fabriques de tapisseries fondées à l'étranger par les émigrés d'Aubusson n'a survécu au dix-huitième siècle. On fabrique en Allemagne, et à peu près partout, des tapis de pied tissés à la mécanique et des tapis moquette qui font concurrence à notre industrie nationale, mais Aubusson lutte avec succès pour les tapis veloutés façon de Turquie, et la fabrication du tapis ras en basse lisse, qui a fait l'antique réputation d'Aubusson, n'a jamais pu s'acclimater au dehors. La manufacture de tapis ras fondée en 1871, à Old-Windsor (Angleterre), avec le concours d'ouvriers d'Aubusson, soutenue par une société financière ayant à sa tête le duc d'Albany, vient de succomber. Le dernier ouvrier d'Aubusson a quitté l'Angleterre au mois de septembre 1888. Quant à la fabrique de tapisseries de Malines, elle appartient à une maison française qui a son principal établissement à Aubusson. La tapisserie artistique de cette dernière ville paraît donc ne devoir redouter actuellement aucune concurrence sérieuse de l'étranger.

plus fines d'or, d'argent et de soie, les autres de soie et de laine, promettant de lui fournir les fonds dont il aurait besoin et lui donnant une somme de 2,400 écus pour l'entretien de neuf ouvriers. Jean Barraband assista Mercier dans l'établissement de cette première fabrique de tapisserie berlinoise, qui devint surtout florissante sous le règne de Frédéric Ier, roi de Prusse. Elle contribua à l'embellissement des châteaux de Berlin, de Potsdam et autres résidences royales : ces ouvrages représentaient les événements les plus glorieux de ce règne mémorable.

Mercier ayant quitté Berlin, en 1713, pour se fixer à Dresde, Jean Barraband fut nommé à sa place directeur de la manufacture. Il céda bientôt la direction à son fils, Pierre Barraband, qui fut remplacé à son tour par Charles Vigne ou Vignée, dont le nom indique une origine française et que nous croyons appartenir à une famille de tapissiers d'Aubusson, les Vignon [1]. Ce dernier était mort avant 1769, et ses héritiers continuèrent la fabrication [2].

D'autres Aubussonnais atteignirent l'Angleterre par Bordeaux et Nantes. La *France protestante* mentionne Suzanne Barraband, assistée à Londres en 1706-1721. Un autre Barraband fut habiter la Suisse, où il se distingua comme ministre protestant et où il publia divers ouvrages de polémique religieuse. Une famille de ce nom existe encore à Genève.

Quelques-uns des membres de cette famille abjurèrent le calvinisme et restèrent dans leurs foyers. On trouve, en 1722 et 1725, Léonard Barraband et son fils Sébastien, associés à Aubusson pour la fabrication des tapisseries. Un de leurs descendants est Jacques Barraband, peintre, conducteur et juré-garde de la manufacture, fabricant de tapisseries et de tapis de pied façon de Turquie. Il vivait encore en 1785 et fut père d'autre Jacques Barraband, le plus célèbre des peintres d'Aubusson.

[1] Nous avons d'autres exemples de la déformation des noms de tapissiers d'Aubusson en Allemagne. Ainsi, Dumonteil est transformé en Demonthel, Leblanc s'écrit Blanc, Peyrot devient Perret et quelquefois Peyre, etc.

[2] Voir M. Jules Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*. Tours, A. Mame et fils, 1886.

III. — JACQUES BARRABAND.

(1768-1809.)

D'après l'historien de la province de la Marche, « Pierre-Paul Barraband, dessinateur et peintre très distingué, naquit à Aubusson en l'an 1767 ». La plupart des écrivains, Michaud, Ludovic Lalanne, Louis Auvray dans son *Dictionnaire des artistes de l'école française*, etc., ont copié Joullietton. Suivant un autre biographe, « Jacques Barraband, célèbre peintre de fleurs et d'animaux, eut pour père un artiste de la manufacture de tapisseries à Aubusson, où il naquit en 1772 [1] ». Il y a là une double erreur qu'il importe de rectifier. Le registre paroissial de l'église de Sainte-Croix d'Aubusson, pour les années 1767 et 1772, ne mentionne pas le baptême de Pierre-Paul, pas plus que celui de Jacques Barraband. Mais on y lit, à la date du 31 août 1768 : « Baptisé Jacques Barraband, fils de Jacques et de Marie-Anne Bebit. Parrain, Jacques Barraband; marraine, Catherine Bozon. Signé : Gerbaud, curé. »

Jacques Barraband fut un des lauréats des écoles de dessin d'Aubusson que dirigeaient alors François Roby de Faureix et La Seiglière de La Cour, peintres du Roi. Il s'occupa d'abord à la confection de cartons de tapisserie pour la fabrique de son père, mais sa vocation véritable était la peinture d'histoire naturelle [2]. Dans ce genre, inférieur peut-être au point de vue de l'art, mais où la patience et l'habileté de main exigent le concours de qualités plus rares, il occupe une place distinguée parmi les artistes du commencement du dix-neuvième siècle, époque brillante d'un art décoratif trop dédaigné dont le principal créateur est l'illustre Percier.

A Paris, où il se rendit très jeune encore, Barraband trouva ses compatriotes, MM. de Landriève, Rogier, Sallandrouze, Dessartaux, qui avaient leurs magasins de tapisseries et tapis

[1] *Dictionnaire historique à la Franklin*, t. I, p. 76.

[2] Il existe à Aubusson quelques peintures assez médiocres, guirlandes de fleurs, ornements et oiseaux, que l'on attribue à Jacques Barraband. Ce ne peuvent être que des œuvres de son extrême jeunesse, ou plutôt des ouvrages de son père, peintre d'un talent fort ordinaire. Le prénom Jacques, qui leur était commun, peut expliquer cette confusion.

rue de la Huchette, et qui, par leurs nombreuses relations, facilitèrent ses débuts artistiques. Il suivit d'abord les cours de l'Académie royale de peinture, mais il étudia particulièrement sous Malaine, nommé peintre de fleurs du roi Louis XVI, en 1787, à la manufacture des Gobelins [1].

La première Exposition de 1798 fut le réveil des arts industriels. Bientôt les travaux de la commission d'Égypte, la publication de grands ouvrages d'histoire naturelle, la restauration des palais nationaux, nécessitèrent le concours de nombreux artistes, et Jacques Barraband eut sa place marquée parmi ceux que désignait la notoriété publique. Son activité le porta à traiter les sujets les plus variés. Il exécuta pour les Gobelins et la Savonnerie des modèles qui furent très remarqués. Ses belles peintures contribuèrent à la renommée de la manufacture de porcelaine de Dihl et Guerhard, dite d'Angoulême. Il s'est élevé à une hauteur remarquable dans les planches qu'il a exécutées pour le *Buffon* de Sonnini, l'*Histoire des insectes* de Latreille et l'ouvrage sur l'Égypte de Fournier.

« Jacques Barraband fit plus de cent espèces de perroquets, tous les oiseaux de paradis, les barbus, etc., pour le grand ouvrage du naturaliste Levaillant, et beaucoup de dessins pour la Commission d'Égypte. En 1804, il exécuta, sur les dessins de Percier, le plafond d'un cabinet portatif destiné au roi d'Espagne. Il décora aussi la belle salle à manger du château de Saint-Cloud et fournit des dessins d'animaux coloriés pour être imités sur porcelaine à la manufacture de Sèvres. On regarde comme un chef-d'œuvre son dernier tableau d'oiseaux qu'on voit au cabinet d'histoire naturelle [2]. »

Le jeune artiste s'était fait une situation très enviée dans la société parisienne. Ses peintures d'oiseaux excitaient un véritable enthousiasme, et il fut, dans ce genre délicat et gracieux, le pro-

[1] Joseph-Laurent Malaine, né le 21 février 1745, mort à Paris le 5 mai 1809, fut congédié des Gobelins, le 4 septembre 1792, par le ministre Roland, avec le surinspecteur Belle et l'inspecteur Peyron. Il se retira en Alsace, où son talent de peintre de fleurs fut très recherché par les grandes fabriques de Mulhouse et de Thann, qui l'appliquèrent à la nouvelle industrie des toiles et des papiers peints. Il revint à Paris en 1798 et envoya à diverses expositions des tableaux de fleurs, de fruits et de nature morte. (M. L. Auvray.)

[2] *Dictionnaire historique à la Franklin, loc. cit.*

fesseur en vogue de l'époque. Mme de Courcelles (Mme Knips, 1781-1851), célèbre peintre d'oiseaux, fut son élève, élève qui devint bientôt assez habile pour balancer la réputation de son maître, qui n'eut pas la faiblesse de s'en montrer jaloux. Ce fut vers 1805 que Mlle de Courcelles rencontra chez Barraband le peintre Knips, originaire des Pays-Bas, élève de Van Spaendonk, le célèbre peintre de fleurs, qu'il était venu rejoindre à Paris. Barraband fut heureux de marier ensemble ces deux artistes de talent [1].

Les tableaux de Barraband sont rares et recherchés. M. Frédéric Rogier en possède plusieurs dans sa collection de Bonlieu (Creuse). Ce sont des peintures à l'huile, de dimension moyenne, représentant des fleurs, des fruits et des oiseaux, d'un travail d'exactitude et de fini extraordinaires. Ces tableaux lui furent commandés par M. Picon de Laubard, entrepreneur de la manufacture de tapisseries d'Aubusson. L'un d'eux est signé : BARABAND (*sic*) 1789.

La participation de Barraband à plusieurs expositions publiques mit le sceau à sa réputation, et il obtint une médaille d'or en 1804. Il exposa au Salon de 1798 des *Oiseaux* peints sur porcelaine de la manufacture d'Angoulême; Salon de 1800, une *Corbeille de fleurs*, avec un vase d'or, posés sur une table de marbre ; Salon de 1801, cadre d'*Oiseaux et* d'*insectes,* peints sur vélin; Salon de 1802, *Oiseaux*, peints sur vélin; Salon de 1804, Dessins d'oiseaux, insectes, serpents et quadrupèdes pour le grand ouvrage d'Égypte et celui de M. Levaillant ; Salon de 1806, six cadres contenant des oiseaux peints sur vélin. — Expositions posthumes : Salon de 1812, le *Kakatoès,* perroquet de la Nouvelle-Hollande (appartient à M. Dufresne, du Muséum d'histoire naturelle); Salon de 1814, *Combat de coqs;* un *Hazas,* espèce de perroquet.

Barraband fut nommé professeur à l'École spéciale des arts et dessin de Lyon, le 25 janvier 1807. Il mourut dans cette ville d'une maladie de poitrine causée par l'excès du travail, le 1er octobre 1809, dans toute la force de l'âge et du talent. Cette mort prématurée fut un véritable deuil dans le monde artistique. On lui éleva un monument en marbre dans le cimetière de Loyasse,

[1] M. LARUELLE, *Madame de Courcelles, Bulletin des Beaux-Arts,* 3e année.

avec cette inscription : « A la mémoire de Jacques Barraband, les professeurs et les élèves de l'École spéciale, sous les auspices de M. le Maire et du Conservatoire des Arts de Lyon. » Une rue du quartier de la Guillotière reçut son nom et le porte encore aujourd'hui.

Il a laissé une fille, Adeline Barraband, musicienne de talent, élève du Conservatoire, qui a été attachée à la maison d'une altesse du second Empire. Elle se retira dans sa famille, à Aubusson, en 1870-71, et elle professait un véritable culte pour la mémoire de son père.

IV. — FRANÇOIS PICQUEAUX

Assortisseur des laines et soies.

(1773-1786.)

La création, à Aubusson, de l'office d'assortisseur des laines et soies, dont il n'est pas fait mention dans les règlements qui furent donnés à la manufacture en 1665 et 1732, est de l'année 1748. Le brevet qui fut accordé, à cette occasion, au tapissier Jean Nouël, indique suffisamment la nature et l'importance de cette fonction.

« Sa Majesté étant informée qu'il convient pour l'utilité des manufactures de tapisseries d'Aubusson d'établir un assortisseur capable et intelligent qui serait chargé de veiller sur les ateliers à l'effet d'assortir les nuances des laines et soyes employées dans la tapisserie, principalement dans celles en estain [1], à quoy voulant pourvoir, veu l'advis du sieur intendant et commissaire départy en la Généralité de Moulins et ouy le rapport du sieur de Machault, conseiller ordinaire au Conseil royal, controlleur général des finances, le Roy étant en son conseil a choisy et nommé le sieur Jean Nouel pour remplir les fonctions d'assortisseur des laines et soyes qui seront employées dans les tapisseries, tapis de pied et autres ouvrages des dites manufactures... Il sera tenu, en cette qualité, de faire des visites chez les fabriquants et d'accompagner

[1] Estain ou étain (estamet, drap d'estame ou de laine longue) désignait une laine réservée pour les tapisseries du plus grand prix. En 1760, les tapisseries d'Aubusson en estain étaient estimées de 54 à 92 livres l'aune carrée, tandis que celles en double broche étaient evaluées de 25 à 40 livres, et celles en fil simple, de 14 à 27 livres l'aune seulement.

l'inspecteur des manufactures et les jurés-gardes dans celles qu'ils feront sur les ateliers, à l'effet d'instruire les fabriquants sur l'assortiment des nuances des laines et soyes qui s'emploieront dans les dites tapisseries et autres ouvrages, principalement dans celles fabriquées en estain, soit pour les carnations des personnages, soit pour les animaux, les plantes, bâtiments, eaux, horizons et lointains...

« Arrest fait au Conseil d'Etat du Roy, tenu à Versailles, le 24 septembre 1748. »

Une instruction adressée par M. de Machault au peintre Dumons, à la date du 22 juillet 1750, précise les fonctions de l'assortisseur. Il ne doit pas seulement accompagner l'inspecteur des manufactures et les jurés-gardes dans leurs visites aux ateliers; il devient le véritable auxiliaire du peintre pensionné du Roi.

« Avant que les maîtres-fabriquans, à qui les nouveaux tableaux seront distribués, commencent à travailler d'après, le sieur Du Mons aura soin de les assembler et de les faire assortir avec lui et avec l'*assortisseur en titre* et, de concert entre eux, toutes les nuances qui devront entrer dans la tenture qu'ils se proposeront d'exécuter en commun, et il fera déposer au bureau de la manufacture un échantillon de chacune des nuances qui auront été ainsy assorties, pour qu'on puisse y avoir recours, lorsqu'il faudra, l'année prochaine, continuer cette tenture d'après les tableaux de cette même suite qui seront envoyés. »

L'assortisseur jouissait des exemptions portées par l'article 29 des lettres patentes du 28 mai 1732, concernant la manufacture d'Aubusson. De même que le peintre et le teinturier du Roi, « il était exempt de toutes impositions, logemens de gens de guerre et autres charges publiques en la dite ville d'Aubusson ». En outre, une somme de cinquante livres lui était assignée pour ses appointements, sans aucune retenue du dixième, sur les cinq grosses fermes, pour lui être payée annuellement par l'adjudicataire des fermes générales.

Jean Nouël fut remplacé, le 23 novembre 1767, par Pierre-Léonard Mergoux. Ce dernier ayant abandonné ses fonctions, un arrêt du conseil, en date du 13 août 1773, nomma à sa place François Piquaux « assortisseur des laines et soies qui seront employées dans les tapisseries, tapis de pied et autres ouvrages des

manufactures d'Aubusson, aux charges et privilèges portés par l'arrêt du 24 septembre 1748, qui nommait à cet office le sieur Jean Nouel ».

François Piquaux était un artiste tapissier d'une habileté exceptionnelle. Il appartenait à une famille de peintres et de fabricants de tapisseries d'Aubusson. Nous avons relevé les noms suivants [1] :

Anthoine Picaud, peintre et marchand tapissier, 1660, 1686.

Laurent Picaud, fils du précédent, peintre et tapissier, 1681, 1686.

Gilbert Piqueau, maître tapissier, 1724.

Antoine Piqueau, tapissier, 1750.

Jean Pitiaud, tapissier, mort en 1760.

François Pitiaud, fils de Jean, qui précède, est bien l'assortisseur nommé Piquaux dans le brevet du 13 août 1773 et qui signe ses tapisseries, Picqueaux. Nous le retrouvons, en effet, sous le nom de François Pitiot, avec la qualification d'assortisseur des laines et soies, sur une liste des maîtres tapissiers de l'année 1779. — Autre variante qui lève tous les doutes. Il avait épousé, le 24 janvier 1774, Marie Velleau, et nous voyons, en 1780, un acte de décès de Françoise Piqueau, fille de François Piqueau, tapissier, et de Marie Velleau.

Dans un état officiel de 1779, les tapissiers d'Aubusson sont divisés en trois catégories. Les marchands fabricants de tapis de basse lisse sont au nombre de huit. Les fabricants de tapis veloutés, en haute lisse, sont au nombre de cinq et forment, avec les précédents, le corps des notables ou entrepreneurs de la manufacture. Après eux, on compte quatre-vingt-un maîtres tapissiers qui travaillent généralement pour les entrepreneurs. François Picqueaux, l'assortisseur, et son frère puîné, Jean, figurent parmi ces derniers. Les tapisseries, à cette époque, sont signées, tantôt du nom du fabricant, tantôt de celui de l'artiste qui les a tissées.

[1] On trouve là un nouvel exemple de la déformation des noms dans les familles ouvrières d'autrefois. Beaucoup d'individus voyaient leurs noms défigurés par les notaires, les ecclésiastiques qui tenaient les registres de catholicité, ou les jurés-gardes en exercice. L'usage général du patois et celui des sobriquets expliquent aussi ces singulières variations d'un nom de famille. Ainsi, Pitiot ou Pitiaud n'est autre que Picaud dans le patois local.

En 1770, le marquis de Lentilhac de Gimel venait d'achever la construction de son château de Saint-Jean de la Cour, auprès d'Aubusson. Il le décora de tapisseries qui furent exécutées par François Picqueaux, l'assortisseur, et portent sa signature : F. PICQVEAVX. 1771. Les dessins, d'après la tradition locale, furent fournis par Jacques Juliard. Ce sont des *Chasses*, des *Lions dans une arène*, et généralement des scènes tirées des *Métamorphoses d'Ovide*, arrangées dans le goût de l'époque et où l'on remarque l'absence de la figure humaine. Par la supériorité du dessin, la finesse des laines et le mérite de l'exécution, ces tapisseries peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs ouvrages des Gobelins. L'ancienne manufacture d'Aubusson n'offre aucune œuvre aussi parfaite, et leur exécution permet de placer François Picqueaux au premier rang des artistes tapissiers. Elles offrent la singularité de n'avoir pas de bordure; ce que l'on remarque, du reste, dans quelques-uns des plus beaux panneaux d'Aubusson de la seconde moitié du dix-huitième siècle. L'absence de bordure contribue à donner aux tapisseries de Picqueaux l'aspect de véritables tableaux; ce qui est à la fois un éloge et la seule critique qu'on puisse leur adresser.

François Picqueaux prit sa retraite en 1786. On ne voit pas qu'il ait eu un successeur dans la fonction d'assortisseur des laines et soies pour le Roi, à Aubusson.

V. — NICOLAS-JACQUES JULIARD.

(1715-1789.)

On n'a pas de renseignements biographiques sur ce peintre, que l'on croit né à Paris, vers 1715. Nous conjecturons qu'il peut être originaire d'une contrée de la basse Auvergne, voisine d'Aubusson, où ce nom de famille est assez répandu. Il fut un des meilleurs élèves de François Boucher et fit le voyage d'Italie, d'où il rapporta son tableau *les Environs de Rome*. Élu membre de l'Académie de peinture, en 1757, il peignit particulièrement des paysages et des sujets de genre. Il exposa aux Salons de 1755 à 1785. Le Veau a gravé plusieurs de ses ouvrages. Le cabinet Paignon-Dijonval renfermait des dessins signés de lui.

Jacques Juliard succéda à Oudry dans la direction des écoles et la surveillance des travaux, à Beauvais, avec charge de fournir chaque année de nouveaux modèles. A la même époque, Jean-Joseph Dumons était attaché aux ateliers d'Aubusson et de Felletin. Il conserva son titre de peintre et dessinateur des manufactures d'Aubusson jusqu'en 1755, époque où il remplaça à Beauvais Jacques Juliard, qui, de son côté, vint prendre sa succession à Aubusson.

L'arrêt du Conseil du 18 mars 1755, qui nommait Jacques Juliard, lui attribuait un traitement de 3,400 livres, à la charge de fournir les tableaux nécessaires aux fabricants d'Aubusson et de Felletin. A la suite d'une visite de ces fabriques, Juliard adressa un rapport au Conseil d'État au commencement de l'année 1757. Sur l'avis de M. de Bérulle, intendant de Moulins, le contrôleur général des finances, M. de Boulongne, donna son approbation aux mesures proposées par Juliard. C'est ainsi que les modèles donnés par le Roi à la manufacture de Felletin, et qui n'avaient pas été exécutés, furent transférés à Aubusson. En outre, les sieurs Roby et Finet, peintres à Aubusson, furent chargés de fournir aux fabricants de Felletin des dessins en *grisaille,* dont les figures et les animaux seraient *coloriés,* pour en faciliter l'exécution, plutôt que de leur envoyer des dessins qui étaient presque toujours au-dessus de leur portée. Ces mesures indiquent clairement la décadence de la manufacture de Felletin et son état d'infériorité, à cette époque, vis-à-vis de la fabrique d'Aubusson.

Juliard fut le digne successeur de Dumons, et son influence sur les progrès de la manufacture d'Aubusson, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est incontestable. Il fournit des modèles pleins de goût et d'élégance, et, dans plusieurs inventaires de l'époque, ses dessins sont particulièrement mentionnés. Il paraît avoir eu la spécialité de traduire des peintures de marine d'après Joseph Vernet. D'autres compositions sont d'un genre tout différent : elles furent exécutées par l'assortisseur des laines, François Picqueaux, et sont d'une valeur tout à fait exceptionnelle. En résumé, cet artiste a laissé une trace brillante dans la dernière période de l'ancienne manufacture d'Aubusson. Il obtint sa pension de retraite en 1780. On voit, en 1789, la veuve de Juliard présenter un placet au Roi, pour obtenir une partie de la pension de son mari.

Après Juliard, Ranson fut nommé peintre du Roi à Aubusson (1780). Les recueils biographiques disent sommairement : « Ranson, dessinateur et peintre, vivait à Paris au dix-huitième siècle. » Cet artiste est donc à peu près inconnu. Il y a quelques années, on trouvait encore à Aubusson un grand nombre d'esquisses signées de lui. Ce sont des compositions ornementales pour panneaux, fauteuils et lits en tapisserie qui révèlent un talent élégant et gracieux.

A la veille de la Révolution, Lagrenée l'aîné, qui avait fourni déjà de précieux modèles à la manufacture, eut le titre de peintre du Roi à Aubusson; mais il ne paraît pas en avoir rempli les fonctions.

VI. — L'ÉCOLE CENTRALE

(1795-1804.)

Un tableau de la géographie industrielle de la France, dressé en 1793 sous la direction du *Bureau consultatif des Arts et Manufactures,* place Aubusson et Felletin au nombre des villes qui possédaient, à cette époque, des manufactures de tapisseries et tapis. En effet, et contrairement à l'opinion commune, le travail n'y fut pas complètement interrompu pendant la Révolution. La tapisserie fine, et particulièrement les tentures historiées, disparaissaient sous l'influence de la mode et des mœurs nouvelles; mais le tapis de pied prenait déjà possession de sa future faveur. On fabriqua des ouvrages d'un ordre moins relevé, en utilisant les matières premières tirées du pays même, et Aubusson put livrer au commerce des tapis solides, à raison de 12 francs l'aune carrée. Toutefois, les deux écoles de dessin établies en 1742 furent fermées.

L'École centrale les rétablit sous une forme nouvelle. On sait qu'un décret de la Convention, du 3 brumaire an IV, établit ces écoles dans les chef-lieux de département. Aubusson obtint l'École centrale de la Creuse, en compensation des nombreux privilèges accordés à la ville de Guéret. De toutes les institutions du passé, celles des Écoles de dessin et du peintre pensionné par l'État étaient les plus regrettées; aussi le dessin fut placé en tête du programme de l'enseignement de l'École.

De nombreux élèves vinrent de tous les points du département

suivre les cours de l'École centrale d'Aubusson. Un élan extraordinaire fut donné à l'instruction générale. L'École produisit les meilleurs résultats. Nous ne pouvons que les signaler sommairement et constater que son souvenir est resté vivant dans notre population. Ce fut sous l'influence de ce souvenir que le collège communal actuel fut créé en 1838.

Aubusson possédait encore des peintres que l'ancienne École de dessin avait formés : Roby de Faureix, La Seiglière, Barraband, Desfarges, qui mourut en 1817 et qui promettait un brillant avenir, et bien d'autres. La classe de dessin de l'École centrale fut dirigée particulièrement par deux peintres de talent, Chapeau et Gilbert Sarciron. On vient de retrouver dans l'église du Chauchet (Creuse) un tableau, don de la famille de Chaussecourte. Cette toile, représentant sainte Monique, mère de saint Augustin, est signée : Sarciron.

Quelque éphémère que fut l'existence de l'institution du 3 brumaire an IV, elle conserva quelques-unes des traditions de l'ancienne École artistique aubussonnaise. Mentionnons, en terminant, l'un des élèves de sa classe de dessin, Langlade père, qui fut attaché pendant longtemps, en qualité de peintre, à la manufacture de tapisseries et tapis de M. Sallandrouze de Lamornaix. Son fils, Pierre Langlade, suivant le vieil usage, embrassa la profession paternelle. Il a été élève de Droling, et l'on n'a pas oublié les belles lithographies dont il a orné l'*Album historique et pittoresque de la Creuse*, publié à ses frais de 1840 à 1847. D'abord peintre pour tapisseries, à Aubusson, il continue sa laborieuse carrière comme dessinateur dans une grande manufacture de tapis, en Écosse.

Cyprien PÉRATHON,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Aubusson.

XXI

NICOLAS BERGEAT

DERNIER VIDAME DU CHAPITRE, PREMIER CONSERVATEUR DU MUSÉE DE REIMS.

(1733-1815.)

La Révolution, par la suppression simultanée de tant d'établissements civils et religieux, exposait un nombre infini de monuments et d'œuvres d'art à la ruine, à l'abandon, ou, pis encore, aux convoitises de la cupidité. Les lois et arrêtés ne manquèrent pas, dès le début, pour assurer en tous lieux la sauvegarde des objets précieux comme des plus remarquables édifices; mais les administrateurs soucieux de remplir cette tâche étaient rares, surtout en province. Peu d'hommes étaient à même de veiller avec énergie à l'exécution des mesures préservatrices, de classer les dépôts et de les tenir à l'abri de l'ignorance de la foule et des larcins des déprédateurs. Bientôt, un double fléau venait s'ajouter aux risques menaçant à l'envi ces richesses si fragiles : d'une part, le besoin de numéraire et de métaux de toutes sortes : or, argent, cuivre, plomb, jugés nécessaires pour soutenir la lutte contre l'étranger; d'autre part, l'effervescence populaire, surexcitée par l'invasion, par les troubles civils et religieux. Les emblèmes féodaux allaient payer chèrement leur provenance suspecte aux passions ardentes du jour.

Il est donc certain qu'à la première période de la Révolution, profondément réformatrice, mais non moins réorganisatrice (1789-1791), en succéda une seconde pleine de troubles, d'effroi et de confusion (1792-1794), durant laquelle, on peut le dire, régna en beaucoup d'endroits la terreur pour les monuments de l'art et de l'histoire. Heureusement, on vit se manifester à la suite de ces scènes de barbarie officielle ou privée, à l'encontre de ce vandalisme que Grégoire dénonça si éloquemment à la tribune de la Convention, un réveil du goût, de la conscience publique et de l'esprit conservateur dans le domaine artistique et littéraire. La cause des Bibliothèques et des Musées, dépôts accessibles aux tra-

vailleurs de toute catégorie, était dès lors gagnée (1795-1800), et depuis, s'il y eut de nouvelles dispersions et de nouveaux abus, si l'équité et les convenances obligèrent à des restitutions aux familles, aux églises et à d'autres établissements reconstitués, l'idée première persistait à jamais. En définitive, après avoir recueilli et classé ce qui restait des richesses glorieuses de l'ancienne France, la France nouvelle tint à honneur de les mettre irrévocablement à la disposition de tous, autant pour faciliter les recherches approfondies, l'étude et la copie, que pour favoriser la simple jouissance de l'esprit ou la noble curiosité des yeux.

Aussi, de quelle reconnaissance ne devons-nous pas entourer la mémoire des hommes courageux qui surgirent à cette époque, des premiers organisateurs ou plutôt des créateurs véritables de nos collections! Ce qu'Alexandre Lenoir tenta et réalisa à Paris pour les monuments français, Nicolas Bergeat le conçut et l'obtint en partie pour les œuvres d'art rémoises. Joignons au nom respecté de cet homme de goût celui de l'architecte Poterlet, qui s'efforça, mais en vain, d'arracher l'église Saint-Nicaise à la rapacité de Santerre [1], ceux des médecins Caqué et Xavier, du peintre Perseval, qui éclairèrent l'opinion sur la valeur des antiquités, ceux des bibliophiles Engrand, Havé et Coquebert de Taizy, qui veillèrent sur les livres et les manuscrits avant l'organisation définitive. Voilà les principaux sauveurs et gardiens des trésors dont nous jouissons! Ils ont bien mérité de Reims et de la région voisine.

La tâche de Bergeat fut particulièrement ardue et même compromettante, délicate et parfois périlleuse. Homme d'ancien régime, rien ne l'arrêta pour servir les intérêts de l'art dans une société en formation. Il eut, en retour de son dévouement, le sort habituel des entreprises tentées au milieu des bouleversements : d'abord la satisfaction d'aboutir, ensuite le désenchantement, la désillusion et l'ingratitude du public pour récompense. Il faut, du moins, recueillir en sa faveur le témoignage constant de l'Administration. Fidèle aux ordres des autorités, dont il fut le mandataire, du district en premier lieu, puis de la ville, nul soupçon d'improbité ou de négligence n'entacha sa mémoire. Mais il eut à subir coup sur coup

[1] *La démolition de l'église Saint-Nicaise de Reims* (1791 à 1805), par A. Lebourq, dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, t. LXXII, p. 37 à 73.

deux catastrophes dont il ne se releva pas : le vol mystérieux et si considérable de l'an XII, et la dispersion du reste de la collection, commencée peu après et systématiquement consentie jusqu'en 1810. Il ne resta de son œuvre que des épaves, recueillies par M. Louis Paris, sous la magistrature et à l'instigation de M. de Saint-Marceaux, en 1834. Bergeat s'était éteint en 1815; sa pensée lui survécut et nous éclaire un siècle après son initiative.

Avec Bergeat cependant s'éteignirent bien des traditions, bien des souvenirs que nous interrogeons en vain dans les documents écrits. A de semblables époques, on hésite à confier à la plume le récit d'événements dont on fut la victime, et l'on réserve ses confidences pour le cercle restreint d'intimes dont les rangs sont si vite éclaircis. Bergeat n'a pas laissé de mémoires, et que d'événements il eût pu y retracer, car il avait vu de près les extrémités des choses : les pompes du sacre de Louis XVI et le brisement de la Sainte-Ampoule, le culte catholique dans son épanouissement séculaire et les fêtes de la Raison, les richesses du sanctuaire polluées, volées et dispersées! A part de très utiles notes personnelles, l'œuvre de Bergeat ressort pour nous des registres du district et de la municipalité. On y retrouve les preuves de ses rares aptitudes et de sa loyauté à toute épreuve. Il laissa, il est vrai, un assez grand nombre de poésies, la plupart inédites, composées aux jours brillants de son existence, dans ce milieu d'avant 89, où la douceur de vivre était si grande entre gens à l'esprit cultivé, adonnés aux loisirs aimables ou à de studieux délassements. Ces vers faciles, les uns gracieux, les autres satiriques, ne nous apprendraient rien. Laissons là le poète pour étudier l'homme intelligent qui parcourut deux carrières aussi différentes que les temps qu'il traversa. Son éloge a été consigné en maints endroits des écrits des continuateurs de son œuvre, MM. Louis Paris et Ch. Loriquet; mais il n'a pas encore paru de notice spéciale sur le créateur du Musée de Reims[1].

[1] Consulter, sur Bergeat, la *Biographie rémoise*, par Daxton, 1855, p. 6; — le *Livret du Musée de Reims, suivi de notices sur l'École de Reims et le Musée...*, par L. Paris. Reims, 1845, p. 16 à 36 de l'Appendice; — *Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims*, par Ch. Loriquet. Reims, 1881, p. v à xxvii de l'Introduction; — *Biographie rémoise*, par Lacatte-Joltrois, dans son *Mémoire manuscrit sur Reims* (Bibliothèque de Reims), t. III, p. 45-46, article reproduit dans la *Biographie universelle*, Michaud, Suppl., t. LVIII, p. 27-28; — *Biographie générale*, Didot, t. V, col. 492.

Notre essai n'aura d'autre mérite, en groupant les passages qui relatent déjà çà et là les points saillants de sa biographie, que de payer une dette de gratitude envers sa mémoire.

I. — NICOLAS BERGEAT

CHANOINE ET VIDAME DU CHAPITRE DE REIMS.

(1748-1790.)

Le futur dépositaire des richesses artistiques de sa patrie sous la Révolution naquit à Reims, le 11 février 1733, d'une famille de vieille bourgeoisie, honorée dans la robe et à l'Université. Son père, Claude-François Bergeat, eut une grande notoriété comme bailli de l'archevêché, et, en cette qualité, lieutenant général de police; c'était un homme d'esprit et fort original, que d'autres charges, sortes de bénéfices laïques, avaient comblé à l'envi : il devint conseiller du Roi, professeur royal en droit français, procureur général de l'Université, receveur des décimes. Il mourut, en 1775, avec tous les honneurs que pouvait ambitionner un homme de loi de province [1]. Les mêmes caresses de la fortune souriaient à son fils, qui se fit d'Église dès sa jeunesse et obtint en 1748, à l'âge de seize ans, l'un des canonicats du chapitre métropolitain. Il en devint dix ans après, en 1758, le vidame, et il garda ces fonctions jusqu'à la suppression du corps en 1790 [2].

Il passa de la sorte quarante-deux années de sa vie au sein de cette compagnie encore puissante par le nombre, la richesse et

[1] M. Plateaux, sacristain de la cathédrale de Reims, possède le portrait de Claude-François Bergeat et celui de sa femme, Marie-Françoise de Blois, peints au pastel sur toile par le peintre Jonveaux, de Verdun, en 1734. (H. 0m,54, L. 0m,45.) Le mari est représenté en costume du Palais, et la femme en toilette décolletée, tenant un petit chien. On lit au dos de ce dernier portrait : *Imaginem charissimæ meæ uxoris scitè expressit Joannes Jonveau, virodunensis, pictor in arte sua præstantissimus, anno* 1734, *mense jun., ætatis* 33 *ann., catellam, cui Corrina nomen erat, propriis coloribus pinxit, delicias dominæ formosam Corrinam ardebat conjux. Bergeat.*

[2] « Præbenda 12, de dextro choro, Nicolaus Bergeat, clericus remus, per obitum Henrici Frizon, 2d septembris 1748. — Vicedomini ecclesiæ Remensis, Nicolaus Bergeat, authoritate ordinaria receptus fuit per obitum Hippoliti Favereau 16 januarii 1758. » *Nomina dominorum arch., dign. et canon. Eccl. Rem.*, Ms. de la Bibliothèque de Reims, fos 63 et 95.

l'influence personnelle de ses membres. Malgré la variation des temps, le chapitre était recruté avec soin parmi les Rémois instruits et de bonne extraction. Parmi eux, quelques-uns s'adonnaient trop assidûment aux charmes de la société mondaine, mais le plus grand nombre ne désertaient pas les devoirs stricts de leur ministère. Si l'on cite, en effet, les Maucroix, les Favart, les Lattaignant, et autres spirituels conteurs ou poètes badins, on parle trop peu des Roland, des Callou, des Gaudru et de beaucoup d'autres réguliers personnages. Bergeat était appelé à vivre avec ses confrères dans un commerce aimable et facile, et il le fit sans peine jusqu'à ce jour fatal où il donna prise, en raison de son caractère spirituel et mordant, à la plus redoutable accusation. On le soupçonna d'être l'auteur d'une publication anonyme, l'*Avis aux curieux* ou *Bibliothèque choisie,* qui stigmatisait les travers, les ridicules, les défauts ou les vices de ses vénérables confrères, en supposant à chacun d'eux la composition d'ouvrages en rapport avec son prétendu penchant. L'affaire fut si grave qu'il intervint une sentence du présidial de Reims, en date du 21 octobre 1758, condamnant le factum à être brûlé par la main du bourreau. L'infortuné vidame, mis en jeu sans preuves et sans dénonciation formelle, protesta énergiquement. Il fit même fulminer à l'*Officialité* un Monitoire pour découvrir ses accusateurs, dont les calomnies, disait-il, suscitaient contre lui des menaces de mort. Il n'en résulta rien, et l'incident passa, comme tant d'autres du moment, malgré les rancunes et les ressentiments [1].

Bergeat veilla sans doute plus attentivement sur sa langue et sur sa plume, remplissant à ses heures les obligations de sa charge, y joignant la mission charitable d'administrateur de l'Hôtel-Dieu [2]. Devenu en 1768, avec Deloche, le poète officiel du conseil de Ville, il tourna sa muse vers un but patriotique et composa les devises, emblèmes et madrigaux à l'occasion des cérémonies publiques, notamment pour l'entrée royale du sacre de Louis XVI [3], et pour

[1] *Manuel du bibliophile champenois,* par Aug. Denis. Châlons, 1870, col. 19.

[2] C'est en cette qualité qu'il bénit, le 7 août 1789, la chapelle actuelle du cimetière du Nord, bâtie en rotonde, sur les dessins de M. Serrurier, aux frais de l'Hôtel-Dieu, et qu'il la dédia à la sainte Croix.

[3] *Explication des emblèmes inventés et mis en vers pour la décoration des édifices, arcs de triomphe et autres monuments érigés par les soins de Messieurs du Conseil de ville, lors de la cérémonie du sacre de Louis XVI.* Reims, B. Multeau, 1775, in-4°.

l'entrée archiépiscopale et ducale de Mgr de Talleyrand-Périgord [1]. Variant d'ailleurs ses plaisirs comme un laborieux investigateur des découvertes de l'avenir, il forma un intéressant cabinet de physique et d'histoire naturelle, que l'on signalait aux visiteurs parmi les curiosités de Reims [2]. Tout en s'adonnant aux faciles plaisirs du siècle, il ne pouvait négliger sa charge de vidame, qui consistait à prendre soin des domaines du chapitre et à les défendre contre les empiétements des corps rivaux. Tel est en raccourci le tableau de la vie d'un chanoine lettré, probablement mondaine, mais conforme au savoir-vivre élégant, à la bienséance et aux convenances sociales du temps.

C'est en cette voie que la Révolution surprit, avec tant d'autres, messire Nicolas Bergeat dans le charme d'habitudes invétérées, au cours desquelles il comptait sûrement mourir. Il lui fallut assister aux derniers jours de sa compagnie, et vraisemblablement tenir sa place à cette dernière séance de l'assemblée capitulaire, le 24 novembre 1790, où le prévôt, M. de Maurous, formula en termes si dignes et si respectables la protestation du chapitre contre sa suppression et contre le schisme constitutionnel qui lui fermait le chœur de Notre-Dame après une existence dix fois séculaire. Tout nous indique que Bergeat ne renia point ses premiers serments, resta fidèle au prélat bienfaisant dont sa famille était l'obligée, et ne prêta les mains à aucune compromission dans le temple saint. Mais, s'il n'accepta point la juridiction de l'évêque de la Marne, Nicolas Diot, dont il ridiculisa peu charitablement la misère par un quatrain très connu, il ne soutint aucune lutte sur le terrain religieux et se confina dans la retraite et le silence. Une maigre pension lui fut allouée par l'État, comme à tous les chanoines dépossédés et non redevenus fonctionnaires publics. Son ambition était éteinte en abandonnant sa prébende, et il échappa de la sorte à toute bruyante manifestation. Son rôle n'était pas fini cependant, et l'heure, au contraire, était venue pour lui, dans la soixante-troisième année de son âge, d'assumer un fardeau qui eût effrayé de plus jeunes et qui allait remplir la seconde partie de sa vie.

[1] *Entrée de S. E. Mgr de Talleyrand-Périgord, archevêque de Reims.* Reims, Jeunehomme, 1779.

[2] *Almanach historique de Reims,* 1785, p. 198.

II. — NICOLAS BERGEAT

ORGANISATEUR ET CONSERVATEUR DU MUSÉE DE REIMS.

(1793-1806.)

Peu de villes en France, assurément, ont vu disparaître autant de monuments que Reims dans un si court espace de temps : de 1790 à 1800, on renversa dix églises paroissiales, six abbayes, vingt couvents et commanderies, tous, il faut le dire, monuments secondaires, sauf la merveilleuse abbatiale de Saint-Nicaise. On devine le pêle-mêle dans lequel furent confondus les vitraux, les marbres, les bronzes, les objets mobiliers transportés à la hâte hors de ces édifices à l'heure même de leur démolition. Les autres édifices subirent des scènes de pillage ou de bouleversement, à raison des scènes tumultueuses qui s'y produisirent et des déprédations qu'y commirent les fauteurs de désordre, notamment à Saint-Remi lors de la destruction du tombeau du patron, de la couronne de lumières, du candélabre en bronze et de la grande mosaïque du chœur[1]. Aussi Grégoire, bornant sa revue d'actes de vandalisme en ce qui concernait Reims à deux faits notoires, cita-t-il à la Convention la ruine de ce magnifique mausolée de saint Remi et les risques courus par le tableau de Thadée Zuccharo qui se retrouve à Notre-Dame[2]. L'effet de cette véhémente objurgation fut immense et provoqua en particulier, à Reims, des explications et des protestations dont les fruits furent excellents pour l'avenir. Il est juste de dire que l'administration du district avait pris des mesures de sauvegarde auparavant, et que Bergeat était déjà à l'œuvre.

C'est, en effet, en l'an II (1er octobre 1793) que nous rencontrons la première mention du dépôt d'œuvres d'art institué dans l'ancien hospice des Magneuses (aujourd'hui lycée de jeunes filles), par les soins et sous la surveillance du courageux sauveteur. Son initiative est louée à cette date, à la suite d'une visite de la collection par les administrateurs du district et de la nomination du peintre Perseval

[1] Il ne subsiste du tombeau que les statues, du candélabre qu'un pied, et rien de la couronne ni de la mosaïque.

[2] Séance du 8 brumaire an III, *Réimpression de l'ancien Moniteur*. Paris, Plon, t. XXII, p. 379.

pour féconder ses efforts[1]. La commission précédente du 12 messidor an II (30 juin 1794) fut confirmée pour Bergeat le 24 frimaire an III (14 décembre 1794), et l'investit définitivement d'attributions officielles[2].

Cependant, en présence de la bonne volonté du district, la municipalité ne restait pas inactive, pressée qu'elle fut, elle aussi, par le rapport de Grégoire. Le représentant du peuple Albert, député du Haut-Rhin, venait d'arriver en mission dans la Marne, porteur d'instructions pressantes pour réparer les désastres infligés sous la Terreur aux œuvres d'art du département. Par ses ordres, le 20 germinal an III, l'accusateur public du tribunal criminel de la Marne écrivait au juge de paix du premier arrondissement de Reims d'ouvrir une information sur tous les actes de dévastation[3]. En même temps, le 28 germinal, il faisait prescrire à la commune de dresser un relevé des monuments et de leurs mobiliers, afin d'intéresser à leur sort les notables de la ville. Le conseil général de la commune délégua « les citoyens Engrand, Havé et Bergeat, tous trois à même par leurs connaissances de satisfaire à la demande », et, le 7 floréal suivant, un tableau d'ensemble était dressé par leurs soins. La création d'un Musée définitif était mise à l'ordre du jour[4].

Dans une ville où des fanatiques avaient acheté des tableaux et des morceaux de sculpture dans l'unique vue de les détruire comme autant de traces de la superstition, où un huissier, Mené, s'était rendu complice de ces destructions en mettant en vente des livres, tapisseries et gravures, l'urgence de mesures réparatrices s'imposait. Bergeat fut chargé, tandis que la justice instrumentait de son côté, de « rechercher les tableaux qui avaient été enlevés et vendus à vil prix, afin de les faire rentrer dans le domaine des Arts[5] ». Il joignit la parole à l'action et adressa à ses concitoyens

[1] Procès-verbal du 10 vendémiaire an II, donné en Appendice, pièce II.

[2] Appendice, pièces III et IV.

[3] « Châlons, le 20 germinal an 3. Le vandalisme que l'infâme Robespierre avoit souffé dans toutes les parties de la République, a exercé dans la ville de Reims ses ravages et ses fureurs..... (*Signé :*) Faciot. » (Archives de Reims, liasses de la Révolution, 1793-1794.)

[4] Archives communales de Reims, Registre des délibérations municipales de an III, f°s 46, 67 à 69.

[5] *Catalogue du Musée de Reims*, par Ch. Loriquet, 1881, p. VII de l'Intro-

un véritable manifeste qui fut imprimé en placard et sans doute affiché, comme la plus opportune proclamation et le plus sage préservatif à exercer sur l'opinion[1]. A ce langage énergique, le conservateur savait joindre l'indispensable travail de l'inventaire et du catalogue, l'ordre dans la recette et la dépense des fonds alloués à son service[2]. Bientôt son zèle, qui absorbait tous ses instants, lui valut une juste rémunération, « à laquelle, disaient les administrateurs du district, il avait des droits acquis, et qu'il n'avait point réclamée jusqu'à ce jour, par délicatesse et par grandeur d'âme[3] ».

Cependant, pour couronner d'un réel succès tant d'efforts, il fallait trouver un emplacement digne de la création d'un Musée. Le local des Magneuses était insuffisant pour exposer toutes les collections et y attirer le public : nul autre endroit ne parut préférable aux salles du premier étage de l'Hôtel de ville, que l'École de dessin avait abandonnées pour se réfugier aux Augustins. Cette École, d'ailleurs, fondée en 1748 par Lévesque de Pouilly, n'était plus que l'ombre d'elle-même et disparaissait comme toutes les autres institutions de l'ancien régime : ses riches cartons allaient être dispersés, ses modèles répartis çà et là, mais heureusement, on remonta dans les greniers quelques épaves qui sont aujourd'hui notre honneur, admirables crayons des maîtres où figurent des Cranach. A beaucoup d'égards, le Musée de Reims était le successeur, l'héritier légitime de la fondation de Lévesque de Pouilly, et c'est peut-être ce motif qui le fit installer à sa place[4]. En vain

duction, qui contient un véritable historique du Musée sous la Révolution. Le Catalogue contient aussi (p. 154) la description d'un soi-disant portrait de Mlle Bergeat, nièce de l'ancien vidame, laquelle donnait des leçons de chant et de harpe, attribution douteuse. Cette toile, pensons-nous, représente l'image connue dite *la Belle Espagnole*.

[1] Pièce datée du 13 ventôse an III, donnée en Appendice V, avec l'inventaire sommaire du Musée, la recette et la dépense.

[2] Un total de 9,560 livres fut mis à la disposition de Bergeat par le district, du 22 messidor an II au 24 messidor an VII. V. Appendice, pièce V.

[3] Délibération du district du 19 floréal an III, qui alloue à Bergeat un traitement de cinq livres par jour, avec effet rétroactif au 12 messidor an II. Pièce donnée en Appendice VI.

[4] L'École de mathématiques et de dessin de Reims, dirigée par Clermont en dernier lieu, se trouva supprimée en fait sous la Révolution. Elle fut rétablie en 1828 et en 1831 sur d'autres bases. En ce moment (1889), la ville construit un

avait-on projeté un transfert des œuvres d'art au Mont-Dieu, puis à l'Archevêché, d'où l'évêque constitutionnel venait d'être expulsé lui-même, sans plus d'égards que ne l'avait été l'archevêque, dont ont vendit les meubles à l'encan [1]. Beaucoup d'autres édifices, alors inoccupés ou à la veille de disparaître, auraient pu être demandés à l'État et utilement préservés : l'abbaye de Saint-Nicaise, les Carmes, les Frères Prêcheurs, le Temple, le Chapitre, monuments dont la ruine est à jamais déplorable, ne fût-ce qu'à ce point de vue d'un Musée, projet encore à l'ordre du jour cent ans après la Révolution [2].

Ce fut donc à l'Hôtel de ville, dont on ne songeait pas encore à compléter la façade, que l'on amena, de l'an IV à l'an VII, les objets répartis entre les Magneuses, les Cordeliers, le Temple, le Chapitre et l'abbaye de Saint-Remi. La Bibliothèque fut maintenue temporairement dans ce dernier local, sur les rayons de cette belle salle, chef-d'œuvre du menuisier Blondel, transformée plus tard en chapelle pour l'Hôtel-Dieu. Les tableaux, les sculptures, les pièces d'orfèvrerie, les instruments de physique, tout cet ensemble si encombrant vint se classer, se fondre et s'unifier sous la main de Bergeat dans le palais municipal que l'on nommait alors la Maison commune. Le salon de physique était disposé dans la première pièce sous le dôme, le salon de peinture dans la grande salle éclairée sur la place, et le reste du dépôt fut casé dans la galerie sur la cour et les vestibules.

A partir de cette installation, l'État se déchargea sur la ville du soin du Musée, et le district devint étranger à son fonctionnement [3]. Dès le 17 ventôse an VI (7 mars 1798), Bergeat recevait une commission municipale qui attestait le changement de régime de l'éta-

édifice pour abriter une institution analogue : une École régionale des arts industriels.

[1] 2 janvier 1793. Vente publique des meubles saisis sur le nommé de Talleyrand, ci-devant archevêque de Reims, émigré, au ci-devant palais épiscopal de ladite ville. Extrait des liasses du secrétariat du directoire du district de Reims, 190 rôles in-f°. Ms. de la Bibliothèque de Reims.

[2] Un projet tend à la construction d'un Musée sur le terrain du boulingrin des Promenades, près de la porte de Mars. D'autres propositions viennent d'éclore. Cf. *Hôpital ou Musée,* par le Dr Langlet. In-8°, Reims, 1889.

[3] Archives communales de Reims, délibération municipale du 1er ventôse an VI.

blissement. Puis, le 22 prairial an VII (10 juin 1799), un nouveau récolement avait lieu en présence des officiers municipaux, et la commune se trouvait investie du dépôt confié à sa garde, sans que l'État ait pourtant renoncé positivement à son droit primitif. Ce fut la mairie seule qui ordonna dans la suite les restitutions aux familles d'émigrés, les dépôts dans les églises, hospices et tribunaux, le tout sous les yeux vigilants de son conservateur attitré et salarié sur son budget[1].

On atteignit en l'an VIII (1800) le point culminant de l'entreprise, c'est-à-dire le moment où elle reçut son caractère d'utilité publique par l'ouverture des salles, une fois chaque semaine, aux amateurs. Un règlement fut dressé[2], et un livret imprimé pour la commodité des visiteurs[3]. La population compta dès lors le Musée au nombre de ses meilleures jouissances; nous en trouvons la preuve dans les félicitations adressées par le conseil municipal à l'administration, en reconnaissance des soins qu'elle avait pris « de réunir les ouvrages précieux qui existaient dans les différents établissements de la ville, pour en former un Musée aussi agréable qu'instructif[4] ». L'historien Geruzez s'est fait l'écho de la gratitude des hommes de goût vis-à-vis de Bergeat en mentionnant le charme que leur offrit sa création au sortir de la Révolution, alors que de toute part renaissaient la culture des arts et les plaisirs de l'esprit[5].

Désireux de seconder les désirs de ses concitoyens, le conserva-

[1] On lit, dans une délibération municipale du 15 pluviôse an IX, que « la direction du Musée devant être confiée à une personne intelligente, et exigeant des soins et beaucoup de temps, il était de toute justice de lui accorder une indemnité fixe et annuelle de 400 francs ». (*Catalogue du Musée*, 1881, p. XII.) Précédemment, Bergeat avait reçu du district cinq francs pour chaque jour consacré au Musée, sans émolument fixe. Plus tard, la municipalité lui alloua une subvention nouvelle, dont il la remercia par sa lettre du 6 fructidor an XI, donnée en Appendice X.

[2] Appendice, pièce VIII.

[3] *Indication des tableaux exposés au Salon de peinture du Musée de Rheims et explication des sujets.* Prix : 20 centimes. A Rheims, de l'imprimerie de Brigot, rue de Vesle, n° 192, an VIII. — Au verso du titre : On ne trouve cet ouvrage que chez les agens de la commune. Brochure in-18 de seize pages, la dernière en blanc. Cent un numéros décrits sous quinze sections. A la suite, note relative aux tableaux de la cathédrale et de Saint-Jacques.

[4] *Catalogue du Musée*, 1881, p. XI de l'Introduction.

[5] *Description de Reims*, 1817, p. 575.

teur se faisait un devoir de présider lui-même aux visites périodiques que ramenait le quintidi de chaque semaine, de neuf heures du matin à midi, et il utilisait les talents de son machiniste décorateur, le taillandier Kesler, que la ville lui avait adjoint. Il avait imaginé de préparer avec lui un changement à chaque séance pour y attirer plus de monde, modifiant l'aspect des principales pièces, améliorant sans cesse le choix et l'arrangement des tableaux.

Le Musée, si attrayant qu'il fût pour le public, n'avait pas d'ailleurs la prétention d'absorber tous les trésors artistiques de la cité, et Bergeat lui-même indiquait, à la fin de son livret, la présence à Notre-Dame et à Saint-Jacques des tableaux que l'on y admire encore. Il en était de même pour les magnifiques tapisseries replacées sur les murailles de la cathédrale dès la reprise du culte en 1795, et au sujet desquelles l'ancien vidame déploya une si intelligente prévoyance. Il peut être considéré comme leur principal sauveur, et les pièces abondent pour l'établir [1]. Mais s'il aimait à voir exposer ces chefs-d'œuvre de l'art à leur place historique, il tenait essentiellement à les y voir tenus avec soin et précaution. Et l'on devine les soucis qu'il éprouva, alors que ces précieuses tentures servirent d'abord à abriter le club des Jacobins dans l'arrière-chœur, puis furent roulées et remisées dans un cellier humide des bâtiments du Chapitre, et enfin rendues à leur destination, mais sans la sauvegarde d'une administration régulière qui n'entra en fonction qu'après le Concordat. Aussi visitait-il fréquemment ces objets, indifférents à tant d'autres, prescrivant ou du moins conseillant la réfection du grand orgue, l'époussetage des toiles, le battage des tapisseries, le nettoyage des cuivres, soins minutieux dont on ne peut trop le louer, puisqu'il nous les transmit intacts [2].

Préserver les œuvres d'art contre les injures du temps et l'ignorance des hommes, c'est une tâche déjà difficile et rarement exécutable de tous points; mais les tenir à l'abri de la convoitise du gouvernement, ce serait une garantie que les forces du gardien d'un Musée ne peuvent fournir.

[1] *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, par L. Paris. Paris, 1843, in-4°, Introduction, p. XIX et XXXI. — *Les tapisseries de Notre-Dame de Reims*, par Ch. Loriquet, Reims, 1876, in-12. Introduction, p. LXII à LXV.

[2] Notes sur diverses œuvres d'art, et Rapport au maire sur les objets exposés dans les églises (du 10 floréal an IX). Pièces données en Appendice VII et IX.

Telle est, d'après l'opinion généralement reçue à Reims, la cause véritable, bien que tenue secrète, du vol qui eut lieu à l'Hôtel de ville dans le courant de février 1804. Ce vol est l'un des plus importants qui aient jamais eu lieu au préjudice d'une collection publique, eu égard à la valeur et à l'importance historique des objets soustraits. Trois objets disparurent dans des conditions restées inexplicables, enfermés qu'ils étaient dans l'une des armoires du fond de la grande salle, celle du milieu, soigneusement dissimulée dans l'enfoncement de la cheminée : la mitre précieuse du cardinal de Lorraine, couverte de perles et de pierreries, le ciboire en or, œuvre de l'orfèvre Germain, donné par Louis XVI à l'occasion de son sacre, et une boîte contenant soixante-trois médailles de moyen bronze à l'effigie d'autant de rois de France [1]. On devine la stupeur de Bergeat lorsqu'il s'aperçut de leur enlèvement, le 6 mars 1804, et qu'un procès-verbal fut dressé sur l'heure même par le juge de paix. L'éveil avait été donné au conservateur par la mise hors d'aplomb de l'un des tableaux recouvrant la porte de l'armoire secrète. Lui seul et le secrétaire de la mairie avaient les clefs du Musée, mais tous les deux étaient au-dessus de tout soupçon [2]. L'enquête ouverte n'aboutit pas ; la correspondance entre les diverses autorités ne fut pas plus fructueuse, et nulle circonstance n'éclaira les recherches. Une seule est restée dans la tradition comme l'indice d'un enlèvement exécuté par ordre supérieur, à l'insu de Bergeat et du personnel de la ville : la visite d'un général au Musée quelques jours avant l'enlèvement des objets [3]. Cette visite ne prouve rien en elle-même, car le gouvernement, s'il eût voulu s'approprier de tels trésors, pouvait les réclamer par ses agents ordinaires, comme

[1] *Les Trésors des églises de Reims*, par Pr. Tarbé, in-f°, 1843, p. 85 à 92.

[2] « Il existait deux clefs du Musée, l'une entre les mains du conservateur, l'autre en celles du secrétaire de la mairie. Le premier (Bergeat), vieillard septuagénaire, jouissant de la meilleure réputation, et plein de zèle et d'exactitude dans les diverses fonctions dont il a été chargé à différentes époques, est au-dessus de tout soupçon ; le second (Tauxier), homme d'une probité et d'une exactitude sévères..., est également supérieur à toute espèce de soupçons... » Lettre du maire au sous-préfet de Reims, du 17 ventôse an XII. (Copie de lettres de la mairie de Reims, pièce inédite.)

[3] *Catalogue du Musée*, 1881, Introduction, p. xiv. — Cf. *Notice sur l'École de Reims*, à la suite du *Livret du Musée*, par L. Paris, 1845, p. 31 à 35. — La *Chronique de Champagne*, 1838, t. IV, p. 15 à 28, où L. Paris a publié le procès-verbal d'enquête et plusieurs pièces de la correspondance officielle.

il le fit en beaucoup de dépôts des départements. Nous croyons à un larcin accompli par un adroit filou.

Ici tout est mystère. Que devinrent les objets ravis? Ont-ils été vendus? Figurent-ils, au contraire, dans une collection publique? Autant de questions insolubles et que nous ne pouvons essayer de trancher. Exprimons un seul regret au sujet de cette étrange et lamentable perte, c'est que cette mitre et ce ciboire, objets du culte, n'aient pas été restitués quelques semaines plus tôt au trésor de Notre-Dame, comme on le fit bientôt après pour les non moins précieux reliquaires, conservés là sans risques depuis quatre-vingts ans, et qui figurent en ce moment, sous la garantie de l'État, à l'Exposition rétrospective nationale de 1889.

Le plus clair de la triste affaire fut de décourager le pauvre conservateur, qui, désolé, malade, offrit sa démission. Elle fut néanmoins refusée ou retardée jusqu'en 1806, et si l'infortuné Bergeat resta à son poste, ce fut pour qu'il présidât lui-même à la désorganisation de son œuvre.

L'heure approchait, en effet, où la Bibliothèque, transférée de Saint-Remi à l'Hôtel de ville, allait à son tour y prendre la place du Musée. Ce dernier fut dépouillé successivement du plus grand nombre de ses tableaux, les uns remis dans les paroisses, les autres confiés aux hôpitaux, aux établissements d'instruction, aux tribunaux, voire aux églises rurales, comme on le fit pour Verzenay. C'était encore rendre un service que d'assurer ces transports dans les meilleures conditions, et Bergeat exécuta les ordres donnés avec sa ponctualité habituelle, tout en déplorant intérieurement la ruine d'une création trop éphémère. Il était d'ailleurs parvenu aux limites de l'activité, et il pouvait se confiner de nouveau dans le calme et la retraite, alors qu'il atteignait, en 1806, sa soixante-treizième année [1].

Il est vraisemblable, sinon certain, que Bergeat, conservateur d'un dépôt formé par son initiative, y avait introduit un certain nombre d'objets lui appartenant, soit parmi ceux de son cabinet de physique formé avant la Révolution, soit parmi ceux qu'il avait

[1] « M. Tauxier, secrétaire de la mairie, expose que M. Bergeat a donné sa démission de la place de conservateur du Musée, comme il est énoncé en la délibération du 28 février 1806, et a remis les clefs à M. le maire. » *Cahier des séances du Conseil municipal de Reims*, 17 mars 1806.

acquis au cours de la Révolution et probablement dans la pensée que la ville lui en rembourserait le prix. Il n'y avait lieu de lui en payer aucun lors de son départ, puisque le Musée ne lui survivait pas. Au contraire, il dut emporter bon nombre de curiosités. Le public ne comprit probablement pas la raison d'être de ce déménagement très honnête, et crut sans doute à une sorte de détournement. Il n'en était rien, et tout indique que le conservateur, qui ne mourut pas dans l'opulence, s'était retiré les mains nettes [1]. Ce que l'on peut regretter avec Geruzez, c'est qu'à sa mort il n'ait pas légué sa collection à la ville [2]; et peut-être l'eût-il fait sans la crainte de voir morceler et dissiper son trésor personnel, faute d'abri pour le recueillir [3]. Le legs Gouillart, survenu en 1829, subit de désolantes péripéties, et les donations ne sont devenues abondantes et dignes d'être citées en exemple que depuis la reconstitution du Musée : ainsi a-t-on bénéficié de la noble générosité de MM. Jeunehomme, Saubinet, Deullin, Lundy et Perin.

Du moins, la collection de l'ancien vidame put charmer ses derniers jours et le consoler de tant d'épreuves au soir de sa longue carrière. Il vécut encore neuf ans après sa retraite, atteignant l'âge de quatre-vingt-trois ans, et mourut dans sa maison de la rue de Vesle, le 12 novembre 1815. Circonstance à noter, l'un des déclarants de son décès fut son voisin et probablement son ami, Nicolas-

[1] *Épigrammes,* par feu l'abbé Bergeat, précédées d'une notice biographique à laquelle nous empruntons ces conclusions, dans la *Chronique de Champagne,* 1837, t. I, p. 70.

[2] « M. Bergeat, amateur éclairé des lettres et des arts, avait chez lui plusieurs tableaux précieux. Mais il vient de mourir, et cette collection est déjà dispersée (1817). Pour conserver des collections en livres, en médailles et en tableaux, que l'on a eu beaucoup de peine à faire et qu'un moment détruit, je ne vois guère qu'un moyen, c'est d'en faire présent à la ville, quand on ne lèse pas trop ses héritiers. On serait sûr par là d'être utile à ses concitoyens après sa mort. » *Description de Reims*, par Geruzez, 1817, Beaux-Arts, p. 389 et 551.

[3] *Catalogue succinct des livres composant la Bibliothèque de feu M. l'abbé Bergeat, ancien Vidame et Chanoine de Rheims, dont la vente aura lieu, le Mardi 2 juillet* 1816 *et jours suivans, à neuf heures du matin et trois heures après-midi, Maison de M. Demoulin, Propriétaire, rue Vieille-Couture, n°* 23, *a Rheims* In-12 de 16 pages, à Rheims, de l'imprimerie de Brigot, libraire. Les livres sont classés par ordre de matières, et leur nomenclature occupe quatorze pages; les deux dernières pages sont consacrées à l'inventaire du Cabinet de physique, instruments de pneumatique, mécanique, etc., divers appareils de chimie et autres objets de sciences. Enfin, les deux derniers articles mentionnent un très beau meuble à tiroirs et une collection de tableaux et de gravures.

Augustin Duquénelle, pharmacien, le père de Victor Duquénelle, qui suivit fidèlement les traditions de Bergeat par son zèle désintéressé, et fit mieux encore, puisqu'il rendit sa ville natale l'héritière de ses richesses archéologiques.

Henri JADART,
Conservateur adjoint du Musée de Reims, Secrétaire général de l'Académie, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

APPENDICE

I

DOCUMENTS D'ÉTAT CIVIL CONCERNANT NICOLAS BERGEAT.

Paroisse Saint-Symphorien de Reims, 29 avril 1727. — Mariage entre maître Claude-François Bergeat, avocat en Parlement, âgé de 24 ans et demi, fils de feu Mre Nicolas Bergeat, procureur, et de delle Jeanne Graillet, — Et Marie-Françoise de Blois, âgée de 25 ans et demi, fille de feu Mr Antoine de Blois, marchand, et de Claude Sobinet[1].

Paroisse Saint-Hilaire de Reims, 7 février 1728. — Baptême de Julie-Charlotte, fille de Mre Claude-Fois Bergeat, avocat en Parlement, et de dame Marie-Françoise de Blois. (Elle fut mariée le 11 juin 1761 à Mre Jacques Callou, procureur du Roy en la Monnoye de Reims.)

Même paroisse, 15 mai 1730. — Baptême de Jeanne-Charlotte, fille des mêmes. (Elle mourut à Thuizy, le 28 août 1730.)

Même paroisse, 3 septembre 1731. — Baptême de Marie-Claude, fille des mêmes.

Même paroisse, 11 février 1733. — Baptême de Nicolas, fils de Claude-

[1] On trouve dans un registre de la famille Bergeat cette mention curieuse sur la validité douteuse de ce mariage, écrite par Bergeat lui-même : « Le 29 avril 1727, j'ay épousé Mlle Marie-Françoise de Bloiz, âgée de vingt-cinq ans et demie, fille de Mr Antoine de Bloiz, vivant marchand à Reims, et de demoiselle Claude Saubinet, son épouse. (*Signé :*) Claude-François Bergeat, doctr en droit, advocat en Parlement. Sur les doutes que des gens malintentionnés répandoient sur la validité de notre mariage..., ma femme et moy, étant à Paris, logés chez Mgr l'archevêque de Reims, Mgr le prince de Rohan... nous donna la bénédiction nuptiale. »

François Bergeat, et de Marie-Françoise de Blois, célébré par Charles-Joseph Bergeat, chanoine de St-Timothée, parrain Nicolas Raulet, procureur au Présidial et Élection de Reims, marraine Marie-Anne Bergeat, son épouse.

Même paroisse, 28 août 1734. — Baptême de Marie-Françoise-Julienne, fille des mêmes. (Elle est décédée le 10 mars 1796, religieuse à Sezanne.)

Mairie de Reims, 12 novembre 1815. — Décès de Nicolas Bergeat, âgé de 82 ans, prêtre, ancien chanoine et vidame de la ci-devant Église métropolitaine et pensionnaire de l'État, natif de Reims, y demeurant rue de Vesle n° 193, la déclaration faite par Nicolas-Augustin-Marie Duquénelle, pharmacien, et J.-B. Lemoine, marchand, tous deux demeurant aussi rue de Vesle.

(Archives de l'état civil, à la mairie de Reims, 1889.)

II

Visite des membres du district au dépot des Magneuses, organisé par Bergeat.

Extrait des liasses du Secrétariat du district de Reims, du 10 *vendémiaire an* 2 (1er octobre 1793).

Cejourd'hui décadi dix vendémiaire de l'an 2e de la République française une et indivisible, nous Giroust, Riquet, Forzy et Saubinet, président et administrateurs du district de Reims, assistés de Petizon, notre secrétaire, conformément à notre arrêté du jour d'hier, nous sommes transportés en la ci-devant maison dite des Magneuses, rue de la Perrière, où sont actuellement réunis, par les soins et sous la surveillance du citoyen Berjeat, les tableaux, gravures, tapisseries, sculptures, médailles, instrumens de physique, histoire naturelle, ouvrages d'art et meubles, détaillés en trois inventaires qui nous ont été remis par ledit citoyen Berjeat, où étant dans une place haute, au-dessus de celle où se tiennent les Écoles, sont comparus les citoyens Coutier-Marion et Godinot-Lelarge, maire et agent de la Commune de Reims, commissaire du conseil général de ladite commune, Jacquin, Noel, Caqué et Merlet, membres de la Société populaire de la même commune, et le citoyen Berjeat, commissaire chargé par nous de recueillir, faire déposer et arranger tous les ouvrages et morceaux d'art qui peuvent servir de modèles aux artistes, satisfaire le goût et la curiosité des voyageurs et de nos concitoyens, en présence de tous lesquels et de nombre de citoyens qui s'y sont trouvés, nous avons procédé à la reconnaissance des effets déposés dans laditte maison et destinés à

l'établissement du Muzée, que nous avons trouvés pour la totalité conformes à ceux énoncés aux trois catalogues déposés par ledit citoyen Berjeat en notre secrétariat, desquels le citoyen Petizon, notre secrétaire, était porteur et qui ont servite à ladite vérification.

D'après laquelle vérification et nous être assurés de l'existence au dépôt de tous les objets détaillés aux catalogues, nous avons félicité le citoyen Berjeat sur l'ordre qu'il a mis dans l'arrangement desdits objets, l'avons engagé à donner tous ses soins à la conservation de tous ceux recueillis et à la recherche de tous ceux qui peuvent y être joints et servir à l'instruction publique et au progrès des arts et sciences, et ce tant dans les propriétés nationales que dans celles qui pourraient le devenir, ce que ledit citoyen Berjeat a accepté et offert exécuter avec tout le zèle dont il est capable et sous la responsabilité inséparable de la commission qui lui est confiée par ces présentes et qui demeure définitive, à la charge par lui de rendre compte par décade à l'administration du district de ses opérations et découvertes pendant le cours de chacune décade, et pour l'aider à prononcer sur la valeur des tableaux, gravures et dessins qui peuvent être admis ou rejettés de la collection, nous lui avons adjoint le citoyen Perseval, peintre en cette ville[1], les invitant l'un et l'autre à veiller à la conservation même des objets qui ne leur paraîtraient pas du premier mérite, et les comprendre dans un catalogue séparé, pour mettre les membres de la commission d'instruction publique à portée de les connaître et d'en disposer suivant leurs connaissances et d'après l'intérêt public.

Et à l'instant le citoyen Berjeat nous a annoncé que le citoyen Deperthes, artiste né en cette commune, a fait offrir par son frère, receveur de la Maison d'Humanité, un tableau de sa façon comme un hommage à sa patrie, duquel tableau lui Berjeat ne connaît pas le sujet, desquelles offres nous avons donné acte à notre concitoyen Deperthes, avec Mention civique, autorisant ledit ouvrage[2]; et avons du tout fait et rédigé le présent procez-

[1] Perseval (Nicolas-Michel), né à Chamery, près Reims, le 1er avril 1745, mort à Reims le 10 mai 1837. Fils de vigneron, il n'étudia le dessin qu'à l'âge de vingt-deux ans à l'École de Reims, travailla à Liège, à Paris et au collège de Pont-le-Voy, revint dans sa patrie à la Révolution, et s'associa à Bergeat au début de sa mission; mais il était séparé de lui en l'an VII et réclamait divers travaux à la ville. Son gendre, Jean-Hubert Rève, fut professeur de dessin et peintre très connu à Reims, où il est mort en 1871.

[2] J. B. Deperthes est né à Reims en 1761, et mort à Paris en 1833. Élève de Valenciennes, artiste et écrivain, il fut plutôt un amateur qu'un peintre de profession. Le Musée de Reims possède de lui sept tableaux, et en première ligne la toile dont il est ici question, paysage dans le style classique représentant une *Campagne d'Italie*, inscrite au n° 48 du Livret de l'an VIII, et au n° 153 du Catalogue de 1881, École française, p. 167.

verbal que nous avons signé après lecture faite avec notre secrétaire, duquel expédition sera délivrée aux citoyens Berjeat et Perseval, pour leur servir de pouvoirs définitifs.

(*Signé :*) GIROUST, RIQUET, C. SAUBINET, FORZY et PETIZON, secrétaire.

Pour expédition conforme,

PETIZON.

Lettre d'envoi de la pièce ci-dessus au c^en^ Bergeat.

LIBERTÉ, ÉGALITÉ PROBITÉ ET MOEURS

Reims, le 12 vendémiaire, l'an 2e de la République française, une et indivisible (3 octobre 1793).

Je vous adresse, avec la satisfaction la plus vive, expédition du procès-verbal rédigé par l'administration du District, le dix courant, en sortant de la ci-devant maison des Magneuses; il est la récompense d'un travail admiré par tous les connoisseurs, il est une preuve que la Justice est à l'ordre du jour, il remplit les vœux de votre concitoyen.

Le Secrétaire du District de Reims,
Pour le citoyen Bergeat. (*Signé :*) PETIZON.

(Archives de Reims, Papiers de la Révolution non classés, cartons de la Bibliothèque.)

III

1re COMMISSION DE CONSERVATEUR DONNÉE A BERGEAT PAR LE DISTRICT.

Reims, le neuf vendémiaire l'an trois de la République française, une et indivisible (30 septembre 1794).

Le Conseil général du District de Reims,
Au citoyen Bergeat, conservateur du Muséum, à Rheims.

Nous te renvoyons, Citoyen, la Commission que l'Administration t'a confiée : elle t'invite et t'engage, au nom du bien public, à continuer tes opérations. Un républicain se doit tout entier à sa patrie. Tu peux la servir, et rien ne doit t'en dispenser.

Faisant droit à ta première demande, le Conseil vient de nommer pour commissaires les citoyens Giroust et Saubinet, deux de ses membres, qui se trouveront demain, 10 heures du matin, à l'hospice des jeunes citoyennes pour y reconnaître les objets destinés au Musée de cette commune.

Salut et fraternité.

(*Signé :*) LALLEMANT, GIROUST, BERNIER, RIQUET.

(Archives de Reims, papiers de la Révolution non classés, à la Bibliothèque.)

IV

2e COMMISSION DE CONSERVATEUR DONNÉE A BERGEAT PAR LE DISTRICT.

Reims, ce 30 frimaire,
Troisième année de l'Ère républicaine. (20 décembre 1794).

Les Administrateurs du District de Reims, Au citoien Bergeat, Pensionnaire de la République.

Nous t'adressons, Citoien, avec plaisir et confiance, expédition de l'arrêté que nous avons pris le 24 courant, tant pour la bibliographie que pour le musée. Ce que tu as fait jusqu'ici nous assure que tu redoubleras d'efforts pour répondre aux vües de l'administration, faire recouvrer et mettre dans l'ordre convenable les objets des sciences et arts qui rentreront dans les possessions en ce genre de notre district. Nous ferons de notre part tout ce qui dépendra de nous pour seconder tes efforts.

Salut et fraternité.

(*Signé :*) FORZY, CHAMPAGNE, PETIT FÉART, PETIZON.

(Archives de Reims, *ibid.*)

V

INVITATION DE BERGEAT AU PUBLIC EN VUE DE LA CONSERVATION DES OEUVRES D'ART, SON INVENTAIRE DU MUSÉE, RECETTES ET DÉPENSES.

« Rheims, 13 vent. an 3 de la Répub. franse (3 mars 1795).

« CITOYENS,

« Employé à la recherche des Monumens des Sciences et Arts échappés aux ravages des derniers tems et à recueillir les débris de ceux que le vandalisme a frappés, je me livre d'autant plus volontiers à ce travail, qu'il a pour but l'établissement d'un Muséum où ces objets réunis et conservés seront offerts à la curiosité de nos Concitoyens, ainsi qu'à celle des Etrangers, et pourront servir à l'Instruction des Jeunes-gens que leur gout et des talens appeleront à partager le glorieux titre de Restaurateurs des Arts.

« Nous avons perdu des chefs-d'œuvre sans nombre. Il n'est pas en notre pouvoir de les faire revivre; mais l'industrieuse activité des Français permet d'espérer qu'un demi-siècle pourra suffire à les remplacer, quand, jouissant en paix des bienfaits de la Liberté qu'ils ont conquise et qu'ils affermissent avec tant de gloire, ils n'auront plus qu'à s'abandonner

à l'impulsion de leur génie. Telles ont été les vues de la Convention, lorsqu'elle a décrété qu'il seroit établi des Muséums dans les principales villes de la République. Les Élèves y trouveront des Modèles dont il leur sera permis de faire usage, sans autres réserves que celles qui importent à leur conservation.

« Qu'il m'est doux d'être appelé à seconder les vues d'une si haute importance! Le sentiment que j'en éprouve ne m'aveugle pas sur mon peu de capacité. Le zèle ne remplace pas les connoissances, mais quand il n'est pas présomptueux, il s'entoure des lumières qui peuvent le diriger.

« Mon principal emploi est d'analyser des matériaux, de les tirer des décombres sous lesquels ils sont ensevelis, et d'inviter les citoyens à qui l'ignorance auroit livré à vil prix des objets de quelque importance, à faire à la Patrie le sacrifice de cette jouissance, en consentant à les remettre au prix de l'acquisition. Le remboursement ne peut leur ravir le mérite de leur générosité, ni la satisfaction d'avoir rendue commune à leurs concitoyens une jouissance qui n'étoit que personnelle.

« Si les Citoyens des Départements craignoient que cédant au desir peut-être trop répandu de tout porter vers un centre, on n'eut formé le projet de leur enlever les richesses littéraires qui sont maintenant en leur pouvoir, nous leur rappelerions que la Convention nationale a défendu, par son décret du 28 frimaire de l'an second, « tout autre déplacement que celui que la conservation même des objets pourra nécessiter ».

« Ce sont les propres expressions du comité d'Instruction Publique, c'est sous cette garantie que j'ose vous assurer que mes opérations, loin de porter atteinte à vos Propriétés, ne tendent qu'à vous en assurer la possession et la conservation.

« BERGEAT,
« Conservateur du Muséum.

« Voici l'état que j'ai fait des objets qui peuvent être utilement employés au Musée, d'après les recherches que vous m'avez permis de faire dans les différens dépôts de la Maison Commune[1]. »

Il existe, en outre, un recueil autographe de Bergeat, conservé au Musée, intitulé : *Registre de Recette et Dépense, avec l'État des choses qui y sont déposées, commencé le 22 Messidor de l'an 2 de la Républ. française une et indivisible.* Ce catalogue du premier classement donne la nomenclature des séries suivantes :

« Machines et Instrumens de Physique, Méchanique, Hydraulique,

[1] L'état annoncé n'est pas joint à cette pièce, mais on a d'autres listes manuscrites et le Livret des tableaux imprimé en l'an VIII.

Hydrostatique, Optique, Astronomie, Géographie, Fortifications, Electricité. » (Au total, 150 articles.)

Histoire naturelle (1 seul article).

Curiosités de l'art (50 articles).

Gravures (97 articles).

Tableaux (235 articles).

Tapisseries (30 articles).

Sculpture, Bronzes et Plâtres (44 articles).

Médailles (2,778 pièces dont 11 en or, et 21 pierres gravées).

Nous empruntons au même registre le chiffre total de 9,560 livres, montant des sommes remises par le district à Bergeat pour l'entretien du Musée, depuis le 22 messidor an II jusqu'au 24 messidor an VII. Il donne le détail de la dépense, qui comprend surtout les frais de transport, nettoyage et réparations.

(Archives de Reims, papiers non classés de la Révolution, cartons de la Bibliothèque, pièce manuscrite et placard imprimé.)

VI

Le district alloue un traitement a Bergeat en récompense de ses services.

Extrait des Liasses du Secrétariat du District de Rheims des 19 *floréal et* 1er *germinal an III* (8 mai et 22 mars 1795).

Vu la petition du citoyen Bergeat, conservateur du Musée et commissaire à la Bibliographie, l'Administration considérant que ledit Cen Bergeat, conformément à l'art. VIII du décret du 8 pluviose an 2e concernant les Bibliotèques nationales, a été nommé le 12 messidor dernier pour procéder à l'inventaire de tous les objets qui doivent former le Muséum, et en être par suite le Conservateur, qu'indépendament il a été nommé le 24 frimaire dernier, sur la demande du Cen Jacquin, agent du Comité d'Instruction publique, commissaire-adjoint à la Bibliothèque nationale, que le Cen Bergeat s'est acquitté de ces deux commissions à la satisfaction générale, que c'est à son zèle et à ses connoissances que la République sera redevable de la conservation de plusieurs morceaux précieux qui ont échappé au vandalisme; que le Représentant du peuple Jard Panvillier, actuellement en mission pour l'établissement des Écoles centrales, lui a témoigné, en présence des administrateurs qui l'accompagnaient, sa satisfaction du bon ordre et de l'arrangement qui existent au Muséum; que tous ces motifs doivent déterminer l'administration à faire tout

ce qui dépendra d'elle pour conserver le C^en Bergeat dans ses fonctions.

Considérant en outre que, par l'art. IX de la Loi précitée, l'administration du District est autorisée à accorder aux commissaires une indemnité qui ne pourra excéder la somme de 5 livres par jour, que le C^en Bergeat a des droits acquis à cette indemnité, que c'est par délicatesse et par grandeur d'âme que jusqu'à ce jour il ne les a point réclamés, que les circonstances actuelles ne lui permettent plus d'en faire davantage le sacrifice, attendu la cherté excessive des denrées, qui augmente encore de jour en jour, qu'il est donc de toute justice de faire droit à sa demande.

Après avoir entendu le Procureur sindic, estime que le C^en Bergeat doit recevoir l'indemnité à raison de cinq livres par jour à compter du 12 messidor 2e année, époque de sa nomination à la place de conservateur du Museum, indemnité qu'il continuera à recevoir tant qu'il y donnera ses soins; l'administration déclare en outre qu'il entrerait aussi dans ses vues de donner un avis favorable sur la réclamation faite par le C^en Bergeat tendante à demander une augmentation d'indemnité proportionnée à celle accordée par le décret de la Convention aux fonctionnaires publics, mais attendu que la loi du 4 pluviose et les arrêtés interprétatifs de cette Loi rendus par le Comité des finances de la Convention ne font nullement mention des C^ens rangés dans la classe du C^en Bergeat, elle estime qu'il n'y a pas lieu à délibérer.

En Directoire, séance publique, le 19 floréal, 3e année de la République une et indivisible, signé Merlin, Baron le j^e, Begin, Dupressoir et Petizon, sec^re g^al.

Vu la pétition du C^en Bergeat, ensemble l'avis du District de Reims du 19 floréal courant, après avoir entendu le p^r g^al sindic, le département homologue ledit avis pour être exécuté selon sa forme et teneur.

En Directoire, séance publique, 1er prairial, 3e année Républicaine. *Signé :* Fontaine, président, Hachette, E. S. Picot, Menesson, Debranges et Petit, s^re g^al.

Pour ampliation : Petizon, s^re g^al.

VII

Notes de Bergeat, écrites vers 1795 sur plusieurs monuments, oeuvres d'art, curiosités et artistes de Reims.

Tombeau de saint Remi. — Le superbe mausolée de S. Remi a été détruit en 91 [1], quand on en a extrait la chasse en argent qui en étoit une

[1] Bergeat se trompe : la violation du tombeau de saint Remi eut lieu le 23 octobre 1793.

imitation. On en trouve une représentation assez bien gravée à la tête du livre de l'Antiquité de Reims, par Bergier, imprimé en 1635. Il ne subsiste plus aujourd'hui de ce monument en pierre que les figures qui l'entouroient : quelques unes sont entières et le plus grand nombre mutilées; la sculpture en est fine et d'un bon style, on l'attribue aux frères Jacques, Rémois que le cardinal de Lorraine a envoyés à Rome pour y perfectionner les talens qu'il avoit reconnu en eux.

Christ de Saint-Pierre-le-Vieil. — Il y avoit dans nos églises plusieurs morceaux de ces deux artistes (les Jacques), qui méritoient l'admiration des connoisseurs. Il en existe un qui mérite considération, c'est un Christ en Croix de sept pieds de stature, qui étoit au-dessus de la porte d'entrée du chœur de la paroisse de S.-Pierre de Reims. Il est en bois.

Lavement des pieds du Mutian, à la cathédrale. — Le grand tableau qui fait l'objet principal de vos sollicitudes et sur lequel le duc d'Orléans régent a eu des vues est de Mutian. Il porte onze pieds et demi de haut sur quatorze de large. Il représente le Lavement des pieds : Jésus placé au centre du tableau dans un enfoncement qui en forme le second plan, est à genoux devant S. Pierre, les mains presque dans le bassin qui est sur le parquet, devant lui; c'est au moment où S. Pierre, confondu de voir son maître à ses pieds, se refuse respectueusement à lui laisser remplir son ministère. Le regard de Jésus, la douce persuasion qui semble découler de ses lèvres vont triompher de la résistance de l'apôtre. On admire surtout dans ce tableau l'attitude et les beautés anatomiques d'une figure du premier plan, assise sur une espèce de banquette de pierre, le coude du bras gauche appuyé sur une corbeille remplie de linge et le bras relevé pour mettre la main à portée de soutenir la tête, qui porte le caractère de l'attention la plus réfléchie. Cette figure qui est à gauche contraste avec celle de Judas qui est à droite sur le même plan. L'apôtre est représenté le pied gauche sur un placet bas, serrant avec effort la courroie de sa chaussure; la bourse qu'il tient de la main gauche n'empêche pas que cette main ne soit toute à l'action des serviteurs qui étendent la nappe, et d'autres, employés aux apprets de la Cène, occupent les plans les plus éloignés du tableau et le terminent. Je ne dirai rien du mérite de ce tableau, passablement conservé quoiqu'en détrempe. Il en existe des gravures de différentes mesures : Jean Collin, graveur de Rheims, en a fait une dont la planche porte seize pouces et demi de haut sur deux pieds de large; elle n'est pas sans mérite.

Tisserand, peintre rémois. — Il est né à Reims. Il y a dans ses tableaux, dont la toile est à peine couverte, beaucoup de correction et d'expression. Il affectoit un genre rembruni qui donne à ses tableaux un air savant, mais qui en exclut l'agrément.

Mlle Bona, peintre de Rheims. — Elle possédoit supérieurement l'art

de la Palette, son genre particulier étoit les fleurs que la beauté de son coloris rendoit plus approchantes de la vérité; elle copioit parfois de grands tableaux; il y a dans ses copies de l'exactitude et une touche aimable.

Helart ou Elart, peintre de Reims ou qui a beaucoup travaillé à Rheims. — Nous ignorons s'il y est né. Il peignoit dans le grand genre; il y avoit de ses tableaux dans la plus part de nos églises. On y remarque un faire noble, un dessin correct, un coloris qui donne à ses tableaux beaucoup d'éclat, mais ils n'ont pas assez de feu.

(*Registre ms. de Bergeat, à la Bibliothèque.*)

VIII

Ouverture et règlement du musée en l'an VIII (1er avril 1800).

L'Administration municipale du canton de Reims, à ses concitoyens. — L'Administration municipale prévient ses concitoyens, que le Muséum de la commune leur sera ouvert tous les quintidi, depuis neuf heures du matin jusqu'à midi; à compter, pour chacune année, depuis le 1er germinal jusqu'au 1er vendémiaire.

On ne pourra y entrer avec armes, cannes, verges, ni bâtons, à la réserve, pour les armes, des militaires en fonction, ou des militaires de premiers grades.

Il ne sera permis de déplacer aucun objet, ni de toucher à aucun, qu'avec l'agrément du citoyen conservateur.

On ne pourra y entrer avec paniers, ballots ni autre chose d'un volume incommode. On n'y souffrira pas de chiens.

L'ouverture s'en fera le 15 germinal an VIII, à l'heure ci-dessus indiquée, à la maison commune.

Jeunehomme, président;

Par ordonnance,

Deperthes, secrétaire adjoint.

A Reims, chez Le Batard père et fils, imprimeurs-libraires, rue Nationale.

IX

Rapport de Bergeat au maire sur les oeuvres d'art déposées dans les églises en l'an IX [1].

De la visite faite à la demande du citoyen Maire, le sept floréal et jours suivans, pour prendre connoissance de l'état actuel des objets apparte-

[1] A la suite du Concordat intervinrent les arrêtés des 7 thermidor an XI et

nans au Musée de la commune et confiés aux desservans et paroissiens des différentes églises, il résulte que la presque totalité de ces objets est dans un état satisfaisant, qu'il faut en excepter les tapisseries de l'église de S. Remi qui n'ont été aérées ni battues depuis le moment où elles ont été reçues par ceux qui en ont demandé l'usage. La poussière qui les couvre en altère les couleurs, et les mine. On m'a donné parole que, sous quinze jours, elles seroient battues et époussetées avec précaution, et qu'à l'avenir cette opération se feroit tous les ans dans le cours de floréal ou du mois suivant au plus tard; celles confiées aux paroissiens de N. Dame sont dans le même cas; mais il n'a pas été possible de prendre sur cela des arrangemens à cause de l'absence d'une des parties qui, quoique invité, ne s'est pas trouvé à la visite. — Il en est de même pour la croix et les chandeliers qui ornent le maître-autel : la poussière et l'humidité en ont déjà un peu altéré la dorure. — Il en est de même aussi pour le grand orgue qui a besoin de réparations mentionnées au rapport du citoyen Gorlideau que j'ai chargé d'en faire la visite. Je lui ai demandé en même tems un apperçu de la dépense qu'occasionnera le déplacement des soufflets. Peut-être seroit-il expédient de profiter de l'occasion des réparations, qui ne peuvent être différées, pour faire cette opération prescrite et mise à la charge de ceux à qui on permettra l'usage de cet instrument par un arrêté du département. — C'est avec la plus vive douleur que j'ai vu dans le plus mauvais état le magnifique tableau du *Lavement des pieds*, qui est au-dessus de la porte de la ci-devant sacristie. Les couleurs en sont presque éteintes; la majeure partie du champ est couverte de taches de moisissure qu'il faudra enlever sans frotter, parce qu'il est peint en détrempe : elles cachent une grande quantité de parties intéressantes. Cet état de détérioration ne peut être reproché aux paroissiens. Un rideau préservoit ce précieux morceau de la poussière et de l'action du grand jour. On s'est emparé de ce rideau pour couvrir les tables du tribunal criminel malgré mes représentations, et il n'a pas été remplacé comme on l'avoit promis [1].

Les tableaux de la chapelle des fonts seront plus traitables parce qu'ils sont peints à l'huile. Il faut par provision enlever légèrement la poussière

28 messidor an XIII, qui restituèrent aux paroisses conservées les biens meubles qu'elles avaient possédés, ainsi que ceux des anciennes paroisses et collégiales de leur circonscription. Bergeat avait donc veillé jusqu'au bout sur le mobilier religieux de nos églises.

[1] Consulter, sur le tableau du Mutian, une lettre au ministre de l'Instruction publique, adressée en 1838 par Louis Paris et publiée dans la *Chronique de Champagne*, t. IV, p. 49 à 51. La restauration et le rentoilage eurent lieu ensuite par les soins de la Fabrique, et la peinture se trouve actuellement dans un parfait état de conservation.

qui les couvre et établir dans l'église une circulation d'air, en rendant ouvrante une des fenêtres du chevet de l'église.

Ce 10 floréal an IX de la République.

BERGEAT,
Conservateur du Musée.

(Archives de Reims, papiers non classés de la Révolution.)

X

LETTRE DE BERGEAT A LA MUNICIPALITÉ EN 1803.

A Messieurs les maire et adjoints de la commune de Reims.

Reims, 6 fructidor an XI.

MESSIEURS,

Ce n'est qu'à mon zèle que je peux devoir les choses beaucoup trop flatteuses que vous avez la bonté de m'adresser. Elles intéressent mon amour-propre, mais sans m'éblouir au point de m'empêcher de sentir combien je suis loin de les mériter. C'est une Muse septuagénaire et un peu radoteuse que vous prenez la peine de cajoler.

Il falloit une révolution pour m'enlever le plaisir et l'honneur de donner au Musée des soins gratuits. C'est sur l'établissement plutôt que sur le conservateur que je vous prie de porter votre intérêt : vraisemblablement le Lycée ne tardera pas à lui donner quelque importance. Malgré le déplorable état de vos finances, vous me traitez, Messieurs, avec une munificence dont il double le prix.

Agréez, je vous prie, mes remerciements et l'assurance du respectueux dévouement avec lequel je suis bien entièrement, Messieurs,

Votre très humble et très obéissant serviteur.

BERGEAT.

XI

CATALOGUE DES TABLEAUX

EN DÉPOT AU CI-DEVANT HOSPICE DE SAINTE-MARTHE[1]

(*24 fructidor an II de la République.*)

R. 1. *La Transfiguration*, copie de Raphaël[2], hauteur 11 pieds, largeur 8 pieds.

[1] Copié sur le *Registre manuscrit de Nicolas Bergeat*, à la Bibliothèque de Reims, p. 63 à 68 et 81 à 83.

[2] Les indications mises en marge ont été ajoutées postérieurement par Bergeat :

P. 2. Copie du *Magnificat* de Jouvenet, par Marmotte de Reims, haut. 9 p., larg. 5 p.

P. 3. *La Trinité*, tableau présumé du Guide, haut. 13 pieds, larg. 6 p. 1/2.

P. 4. *Ascension*, genre de Raphaël, haut. 6 p. 9, larg. 5 p. 11.

× 5. *Le Pape visitant les stigmates de saint François*, haut. 7 p. 6, larg. 11 p. 4.

× 6. *Résurrection de Lazare*, par Jean-Baptiste Corneille, haut. 6 p. 1/2, larg. 8 p. 3.

P. 7. *Descente de Croix*, copiée de Le Brun d'après l'estampe, par Mlle Bona, haut. 7 p. 1/2, larg. 4 p.

8. (Ce numéro n'existe pas sur l'original.)

P. 9. *Présentation de la Vierge au Temple*, par Tisserant, peintre de R., haut. 6 p. 1/2, larg. 7 p.

R. 10 et 11. Deux paysages en pendant, haut. 5 p., larg. 5 p. 7.

R. 12. *Hercule et Omphale, Diane et Endimion*, 2 tabl. en pendant, haut. 4 p., larg. 3 p.

P. 13. *Adoration des Bergers*, par Tisserant, haut. 6 p. 1/2, larg. 6 p.

P. *bis*. 14. *Magnificat*, par Perseval, peintre de Rheims. haut. 9 p., larg. 4 p. 9.

R. 15. *La Cène de J.-C.*, haut. 5 p. 4, larg. 6 p. 1/2.

R. 16. *Vénus et l'Amour*, vraisemblablement portrait, haut. 4 p., larg. 3 p.

R. 17. *Mariage de sainte Catherine*, haut. 4 p. 2, larg. 9.

R. 18. *Sainte Famille*, haut. 4 p., larg. 3 p. 3.

R. 19. *Une Vierge et l'Enfant Jésus*, haut. 3 p. 8, larg. 3 p. 2.

R. 20. *Une Magdeleine*, École française, haut. 3 p. 4, larg. 4 p. 1.

R. 21. *Adoration des Anges*, haut. 44 pouces, larg. 34 p.

× 22. *Apparition de J.-C. à la Magdeleine*, par Ehart, haut. 60 p., larg. 37 p.

R. 23. *Saint Jérôme méditant sur la mort*, genre de Caravage, haut. 41 p., larg. 48 p.

R. 24. *Sommeil de l'Enfant Jésus*, même genre, haut. 51 p., larg. 48 p.

× 25. *La Religion catholique*, présumé de Jordans, haut. 40 p., larg. 48 p.

× 26. Tableau de fruits, haut. 38 p., larg. 45 p.

R. 27. *Le Marquis de Souvré en capucin*, haut. 39 p., larg. 24 p.

R. 28. *Les Israélites recueillant la manne*, haut. 31 p., larg. 48 p.

la lettre R signifie *Rendu*, et la lettre P, *Prêté*; le signe × au crayon rouge indique la présence au Musée. Les mesures sont données en pieds ou pouces.

R. 29. *Vénus qui a désarmé l'Amour*, haut. 36 p., larg. 30 p.

R. 30. Trois paysages, haut. 30 p., larg. 48 p.

× 31. Tableau de cuisine, fig. fruits, etc., haut. 52 p., larg. 58 p.

× 32. *L'Amour et l'Espérance,* présumé de Luc Jordans, haut. 40 p., larg. 46 p.

P. 33. Portrait du cardinal de Lorraine, haut. 7 p., larg. 4 p.

R. 34. *Saint Pierre pleurant*, tableau très déchiré, haut. 27 p., larg. 23 p.

R. 35. Portrait ovale, haut. 30 p., larg. 24 p.

R. 36. Portrait au pastel, haut. 22 p., larg. 18 p.

× 37. Tableau sur bois, *Indication de la mort*, par Holbein, haut. 25 p., larg. 19 p.

× 38. Portrait de Benoît 14, haut. 39 p., larg. 27 p.

× 39. Portrait du cardinal de la Rocheaymont, par Roslin, haut. 8 p. 7, larg. 6 p. 3.

P. 40. Portrait du cardinal de Mailly, par C. Vanloo, même mesure.

R. 41. *Pastorale*, de Bassan, gâtée par le vernis, haut. 22 p., larg. 36 p.

R. 42. *Sainte Famille*, haut. 44 p., larg. 41 p.

R. 43. *Divertissemens champêtres*, haut. 18 p., larg. 24 p.

× 44. Pierre de Florence encadrée, haut. 2 p., larg. 3 p.

R. 45. Portrait du marquis de Puisieulx, haut. 20 p., larg. 18 p.

× 46. *Les Joueurs*, présumé de Valentin, en bien mauvais état, haut. 16 p., larg. 22 p.

R. 47. Deux tableaux de marine, gâtés par le nettoyage, haut. 17 p., larg. 25 p.

R. 48. Deux tableaux de bataille, haut. 15 p., larg. 17 p.

R. 49. *Le Charlatan* et son pendant, bien enfumés, haut. 12 p., larg. 15 p.

R. 50. Six paysages figurant des vues de la Suisse, haut. 40 p., larg. 33 p.

R. 51. Quatre tableaux sur cuivre représentant l'enfance de Jésus, haut. 9 p., larg. 12 p.

× 52. *Jugement dernier*, sur cuivre, haut. 25 p., larg. 19 p.

R. 53. *Port et vue de mer*, de Vanderméer, sur bois, haut. 12 p., larg. 17 p.

R. 54. *Mort d'Antiochus*, miniature sur vélin, haut. 15 p. 1/2, larg. 17 p.

× 55. *Nativité* et *Adoration des Bergers,* miniatures ovales sur vélin, haut. 6 p., larg. 12 p.

× 56. Deux vues de mer, par Hackert, haut. 11 p. 1/2, larg. 16 p. 1/2.

57. Portrait de Bossuet, haut. 78 p., larg. 52 p.

58. Portrait de Fénelon, même mesure.

59. Portrait du cardinal de la Rocheaymont, copie du ci-dessus, haut. 30 p., larg. 24 p.

× 60. Deux paysages, par Hackert, haut. 57 p., larg. 47 p.

× 61. *Descente de croix,* par Van Mool, haut. 78 p., larg. 56 p.

R. 62. *Présentation au Temple,* présumée de Poussin.

P. 63. Deux paysages, cadres peints en blanc, larg. 48, haut. 30.

R. 64. Une *Assomption,* miniature sur vélin, haut. 22 p., larg. 15 p.

R. 65. *Défaite du sanglier de Cœlydon,* sur bois, d'après Rubens, haut. 24 p., larg. 37 p.

R. 66. *Partie de jeu,* haut. 14 p., larg. 18 p.

× 67. Portrait de Caumartin, en émail Landin, à Limoges, haut. 8 p., larg. 7 p.

× 68. *Saint Sébastien,* sur cuivre, haut. 6 p. 1/2, larg. 5 p. 1/4.

× 69. *Christ en croix,* sur marbre blanc, haut. 12 p., larg. 09.

× 70. *Sommeil de l'Enfant Jésus,* sous glace et à l'huile, haut. 12 p., larg. 9 p.

× 71. Deux tableaux présumés de Berghem, haut. 31 p., larg. 43 p.

× 72. *La Garde fidèle, Le renard qui défend sa proye,* tableaux d'animaux, haut. 22 p., larg. 28 p.

× 73. Deux paysages sur bois, par Lucas Vanuden, fig. de Rubens, haut. 19 p., larg. 14 p.

× 74. Deux paysages à grandes figures, par Carle de Moore, haut. 26 p., larg. 31 p.

× 75. Deux tableaux en pendant, présumés de Greuze, haut. 48 p., larg. 60 p.

× 76. Portrait de Rabelais, par Corneille père, haut. 6 p., larg. 5 p.

× 77. *Le corps de Jésus adoré par des anges,* peint sur marbre noir, haut. 4 p., larg. 6 p.

× 78. *Saint Sébastien,* Titien gâté, haut. 39 p., larg. 25 p.

P. 79. *Christ en croix,* haut. 30 p., larg. 24 p.

× 80. Paysage sur bois, par Paul Brill, usé, haut. 9 p., larg. 10 p.

× 81. Vue de mer, par le même, et aussi usé, haut. 7 p. 1/2, larg. 8 p. 1/2.

× 82. Tableau représentant un fumeur, imité de Teniers, haut. 15 p., larg. 12 p.

× 83. *Flagellation de N.-S.,* bois, haut. 15 p., larg. 11 p.

P. 84. *Prédication de Jean-Baptiste dans le désert,* haut. 64 p., larg. 85 p.

Pour le reposoir de la ville : × 85. *Vocation de saint Pierre,* beau paysage, haut. 24 p., larg. 39 p. V. n° 224.

86. *Bénédiction du pain et du vin,* genre de Lesueur, haut. 68 p., larg. 39 p.

P. 87. *Résurrection de Lazare*, genre de Hallé, haut. 94 p., larg. 77 p.

P. 88. *Jésus en prière au jardin des Olives,* même genre et peintre, haut. 94 p., larg. 72 p.

P. 89. *La Cène,* même peintre, même mesure.

P. 90. *Jésus dans le Temple instruisant les docteurs,* id.

P. 91. *Visitation,* id.

P. 92. *Ascension,* même genre, même peintre, haut. 94 p., larg. 50 p.

P. 93. *Christ en croix,* médiocre copie, haut. 78 p., larg. 59 p.

P. 94. *Assomption de la Vierge,* genre de Hallé, haut. 94 p., larg. 50 p.

P. 95. *Nativité,* même genre, même peintre, haut. 94 p., larg. 62 p.

P. 95 *bis. Annonciation,* même genre, même mesure, sous le n° 104.

P. 96. *Bénédiction des Enfans* ou le *Sinite parvulos*, par Tisserant, haut. 72 p., larg. 90 p.

P. 97. *Sermon de J.-C. sur la montagne*, par le même, même mesure.

P. 98. *Punition d'Ananie,* haut. 7 pieds 5, larg. 10 p. 4.

P. 99. *Saint Pierre sur les eaux,* haut. *id.* et larg. *id.*

P. 100. *Le Boiteux guéri par saint Pierre,* haut. 7 p. 5, larg. 6 p. 2. N° 193.

P. 101. *Saint Pierre aux liens*, haut. 7 p. 5, larg. 10 p. 4.

P. 102. *Saint Pierre recevant les clefs*, même mesure.

P. 103. *Martyre de saint Symphorien*, haut. 7 p. 3, larg. 10 p.

104. *Vide*, n° 95 *bis*.

P. 105. *Saint Pierre, vocation de saint Pierre et saint Jacques.*

P. 106. *Martyre de saint Pierre,* haut. 7 p. 5, larg. 10 p. 4.

P. 107. *Saint Pierre aux pieds de J.-C. sur le bord du lac de Génésareth*, haut. 7 p. 5.

P. 108. *Suzanne amenée devant Daniel*, haut. 66 p., larg. 86 p.

P. 109. *Saint Jean-Baptiste*, présumé de Vouët, haut. 66 p., larg. 55 p.

P. 110. *Adoration des Mages,* tableau cintré, haut. 96 p., larg. 85 p.

P. 111. *Nativité*, même peintre, même hauteur.

× 112. *Christ en croix,* par Houasse (?), tableau cintré, haut. 66 p., larg. 38 p.

P. 113. *Jésus, Marie, Joseph,* haut. 68 p., larg. 49 p.

P. 114. *Christ en croix,* haut. 33 p., larg. 24 p.

P. 115. *Massacre des Innocents,* haut. 67 p., larg. 50 p.

116. *Vierge* dite *Marie Egyptienne,* bois, haut. 41 p., larg. 25 p.

117 *bis. Marie-Magdelaine et Marie Salomé au monument.* V. n° 225.

× 118. *Le corps de Jésus soutenu par un disciple accompagné de quatre anges,* haut. 7 p. 3, larg. 4 p.

R. 119. *La Magdelaine aux pieds de Jésus chez Simon,* par Elart, haut. 17 p., larg. 21 p.

R. 120. *Marthe et Marie,* id.

P. 121. *Baptême de J.-C.,* tableau cintré, haut. 66 p., larg. 36 p.

R. 122. *Adoration des Mages,* bois, haut. 28 p., larg. 40 p.

R. 123. Portrait au pastel, présumé de Mignard, haut. 24 p., larg. 19 p.

R. 124. Tableau historié en papier, mauvaise miniature, haut. 12 p., larg. 16 p.

R. 125. Portrait au pastel, par Latour (*sans les mesures*).

R. 126. Sept tableaux en miniature, passés, représentant les *Sept Sacremens*, haut. 10 p., larg. 13 p.

Reconnu le 10 vendémiaire de l'an III de la République.

R. 127. Deux marines, belles copies de Vernet, haut. 36 p., larg. 48 p.

× 128. *Jean-Baptiste dans le désert,* ovale, haut. 22 p., larg. 18 p.

R. 129. *Un Géomètre, le compas à la main,* etc., haut. 27 p., larg. 36 p.

R. 130. *Nativité de J.-C.,* copie de Bon Boulogne, haut. 22 p., larg. 19 p.

R. 131. *Ensevelissement de J.-C.,* genre de Luc Jordans, haut. 21 p., larg. 18 p.

R. 132. *Un Festin de noces,* entouré de neuf petits tableaux bois, haut. 24 p., larg. 29 p.

R. 133. *Sacrifice d'Abraham,* paysage nud, etc., haut. 11 p., larg. 13 p. 1/2.

R. 134. Une étude de tête représentant une extase, haut. 17 p., larg. 13 p.

R. 135. Figure de fille, vue à mi-corps, les bras croisés, etc., haut. 29 p., larg. 24 p.

R. 136. Tableau d'architecture, attribué à Pannini, haut. 36 p., larg. 28 p.

R. 137. *Dormeuse,* la tête coiffée d'une draperie, vue à mi-corps, haut. 30 p., larg. 24 p.

138. Portrait d'ecclésiastique, haut. 28 p., larg. 22 p.

139. *Christ portant sa croix,* broderie appliquée sur satin, haut. 17 p., larg. 14 p.

R. 140. *Triomphe d'Amphitrite,* haut. 47 p., larg. 35 p.

R. 141. *Assomption,* haut. 30 p., larg. 24 p.

142. *Louis XIV à cheval,* de Lebrun, haut. 9 p., larg. 10 p. 1/2, à Saint-Remi.

R. 143. *Jésus et Jean-Baptiste,* peint sur marbre, haut. 10 p., larg. 9 p. 3/4.

× 144. *Un Fumeur flamand*, haut. 29 p. 1/2, larg. 23 p.

× 145. *Jésus et Jean-Baptiste amusés par des anges*, haut. 42, larg. 53 p. 1/2.

× 146. *Guérison de l'Aveugle-né*, haut. 46 p., larg. 61 p.

× 147. *Io réprimandée par Junon*, haut. 30 p., larg. 38 p.

× 148. *Magdelaine dans le désert*, haut. 36 p., larg. 27 p.

× 149. *Ecce homo, Mater dolorosa*, deux tableaux, haut. 20 p. 1/2, larg. 17 p.

× 150. Paysage, haut. 19 p., larg. 20 p. 1/2.

151. Portrait de M. Godinot, haut. 37, larg. 28 1/2, salle du Conseil.

152. Portrait de M. Pluche, haut. 37, larg. 30, salle du Conseil.

× 153. Portrait de M. de Monthlon, père du premier professeur des Ecoles de Rheims, haut. 25, larg. 22.

× 154. Esquisse d'une *Sainte Famille*, haut. 25, larg. 14 1/2.

× 155. *Femme trayant une vache*, tableau flamand, haut. 20, larg. 24.

× 156. *Circoncision*, esquisse attribuée à P. Véronèse, cintré, haut. 32, larg. 26.

× 157. *La petite Crasseuse*, pastel, haut. 20, larg. 16 1/2.

× 158. *La Circoncision*, miniature, haut. 12, larg. 8 3/4.

× 159. *Vierge présentant l'Enfant Jésus*, pastel, haut. 14, larg. 12.

× 160. *Baigneuses*, haut. 14, larg. 21.

× 161. Portrait de Dominique, p. M. de Monthlon, pastel, haut. 16, larg. 12.

× 162. Tête d'enfant, copie au pastel d'après Rubens par M. de Monthlon, haut. 12, larg. 9.

× 163. Autre du même, haut. 12, larg. 9.

× 164. Deux esquisses de portrait par Rigaud, haut. 12, larg. 9 1/2, p. 81 du registre.

× 165. Deux esquisses du Père éternel, haut. 9, larg. 12.

× 166. Tableau de fruits peints sur bois, haut. 12, larg. 9.

× 167. Minature représ. une *Femme tenant un roseau*, port., haut. 7, larg. 5.

168. Dessin à la plume représentant un *Baiser donné par un Berger*, haut. 6, larg. 5.

× 169. Esquisse peinte à l'huile sur papier représentant *Diane et une Nimphe*, haut. 9, larg. 7.

Tous les tableaux à commencer au n° 164 jusques et compris le n° 180 viennent de la municipalité, dépôt de l'Ecole de dessin, et portent le n° 212.

× 170. Tableau représentant un Fatras, haut. 9 pieds 10 pouces, larg. 3 p. 4 p.

× 171. Neuf études, têtes de vieillards, haut. 30, larg. 24.

× 172. Tête de femme, haut. 15, larg. 13.

× 173. Douze dessins de Le Clerc, à la plume.

× 174. Un portrait de femme, prétendu de Largillière, haut. 30, larg. 24.

× 175. Lavis représentant une vue de la *Place nationale de Rheims*, prise de la rue des Tapissiers.

× 176. Lavis représentant la façade de l'Hôtel des Fermes de Rheims.

× 177. Lavis représ. la face opposée à l'Hôtel des fermes de Rheims.

Bis 178. Une *Tête de Christ* et une de la Vierge sous le même numéro, ovale, haut. 18, larg. 14.

× 179. *La coupeuse de chou*, de Santerre, haut. 50, larg. 24.

× 180. Une *Magdelaine,* d'après le Guide, haut. 20, larg. 16.

P. 181. Portrait du cardinal de Lorraine. haut. 66, larg. 48. (Au dépôt.)

P. 182. *La Présentation au Temple*, haut. 7 pieds, larg. 8 pieds.

P. 183. *Baptême de l'Eunuque de Candace,* haut. 8 pieds, larg. 6 1/2.

× 184. *Adoration des Bergers*, haut. 4 pieds, larg. 7 pieds.

P. 185. *Jésus allant au Calvaire*, haut. 4 pieds, larg. 7.

× 186. *Jésus instruisant les docteurs*, haut. 4 pieds, larg. 7.

× 187. *Guérison d'un possédé par S. Pierre,* haut. 7 pieds 1/2, larg. 6 1/2.

Lycée. 188. *Transfiguration sur le Thabor,* haut. 8 pieds, larg. 7.

P. 189. *Conversion de S. Paul*, haut. 7 pieds 1/2, larg. 6 1/2.

P. 190. *Ascension de J.-C.,* haut. 7 1/2, larg. 7 pieds.

191. *La Cène de J.-C.,* haut. 7 pieds 1/2, larg. 7, Institution de l'Eucharistie.

P. 192. *Paul se justifiant au tribunal de Néron*, haut. 7 pieds 1/2, larg. 6 1/2.

× 193. *Guérison d'un boiteux par S. Pierre,* haut. 7 pieds 1/2, larg. 7.

P. 194. *Bénédiction des enfants,* haut. 6 pieds, larg. 7 1/2 (plutôt 7 p. sur 6 1/2).

P. 195. *S. Pierre délivré de sa prison,* haut. 7 pieds 1/2, larg. 6 1/2.

P. 196. *Apparition de J.-C. à ses Apôtres après sa résurrection*, haut. 8 pieds, larg. 9.

P. 197. *Martyre de S. Etienne*, haut. 7 pieds 1/2, larg. 6 1/2.

P. 198. *Guérison de l'hémoroisse,* haut. 7 pieds 1/2, larg. 6 1/2.

P. 199. *Descente du S. Esprit sur les Apôtres,* haut. 7 pieds, larg. 7 1/2.

R. 200. *S. Sixte et S. Sinice arrivant aux portes de Reims.* (S. Marcoul.)

201. Représ. de *N.-D. du Mont-Carmel*, haut. 8 pieds 1/2, larg. 5 pieds 8.

P. 202. *Agonie de J.-C. au Jardin des Olives*, haut. 6 pieds 2 p., larg. 8 pieds.

P. 203. *Annonciation,* haut. 6 pieds 5 pouces, larg. 6 pieds 10.

P. 204. *S. Pierre recevant les clefs,* haut. 60, larg. 80. — *S. Pierre reniant J.-C., id.*

R. 205. Tableau de cuisine, haut. 54, larg. 78.

× 206. *Baptême de Clovis,* haut. 61, larg. 49.

× 207. Tableau représ. une mère, sa fille et un enfant de la fille. haut. 42, larg. 33.

× 208. *N.-D. de Douleurs,* haut. 21, larg. 24.

× 209. Restes d'un tableau représentant *Jésus interrogé par Pilate,* haut. 22, larg. 26.

R. 210. *Combat des Israélites et des Amalécites,* haut. 32, larg. 57.

P. 211. *Guérison d'un lépreux par J.-C.*, haut. 8 pieds, larg. 7.

× 212. Dix-sept têtes, prétendues Albert Durer, haut. et larg. inégales.

Bis × 213. *Tête de Christ* et *Tête de Vierge,* de Le Brun, haut. 22, larg. 18. (Voyez le n° 178.)

× 214. Esquisse d'une *Nativité*, haut. 14, larg. 9.

× 215. Esquisse de portrait manière de Rigaut, haut. 12, larg. 9.

× 216. *Brouillard tombant*, donné par l'auteur, M. Deperthes, haut. 18 1/2, larg. 22 1/2.

× 217. *Sommeil de l'Enfant Jésus,* par Vilbaut de Château-Porcien, haut. M. District (*sic*).

218. Huit tableaux représentant des têtes d'Apôtres, bordure en bois, toile de 20 pouces.

P. 219. *Lavement des pieds,* de Mutian, haut. 10 pieds, larg. 15.

P. 220. *Nativité,* du Tintoret, haut. (*en bl.*), larg. (*en bl.*)

P. 221. *Apparition de J.-C. à la Magdelaine en jardinier,* haut. 60, larg. 37.

× 222. Portrait de Pie VI (*sans mesures*).

Bis 223. *Le pape Pie V visitant les stygmates de S. François.* (Voyez n° 5.)

× 224. *Vocation de S. Pierre,* par Paul Bril, haut. 3 pieds 1/2, larg. 6 p. 1/2.

Bis × 225. *Le Corps de J.-C. prêt à être mis dans le tombeau.* Portion de tableau.

× 226. *Enfant Jésus porté par sa mère, servi par des Anges,* haut. 36 pouces, larg. 27.

× 227. Esquisse d'un tableau de l'Oratoire, haut. 24, larg. 15. Cardinal de Berrule.

× 228. Portrait historié par N. Mignard, haut. 48, larg. 36.

× 229. Tableaux en émail représentant les supplices de plusieurs martyrs.

230. Une fille tenant une cage et s'amusant avec l'oiseau, haut. 30 pouces, larg. 24.

M. de Clermont retient ce tableau.

× 231. Portrait de M. Le Tellier, archevêque de Reims, par P. Mignard, haut. 47, larg. 36.

× 232. *Combat de l'Ours*, par Quadal (?), cintré, haut. 7 pieds, larg. 4 p. 1 2.

× 233. *Christ en croix,* esquisse terminée, haut. 25 pouces, larg. 18.

× 234. *Présentation au Temple*, par Jouvenet, esquisse terminée, haut. 40, larg. 31.

× 235. *Bataille de Constantin*, d'après Raphaël, haut. 5 pieds, larg. 10.

XII

EXTRAIT DE L'INVENTAIRE DRESSÉ PAR N. BERGEAT (1793-94)

CURIOSITÉS DE L'ART[1].

R. 1. Le Petit orgue de la ci-devant cathédrale.

Echangé (1843) : 2. Une croix en cristal de roche, christ et ornemens en vermeil. L'arbre porte deux pieds, en huit pièces; les bras quinze pouces, en cinq pièces.

R. 3. Un canon de la Messe, bordures en mosaïque dorées à l'antique avec des cartouches en miniature. Cadre en bronze d'or moulu.

Conservé : 4. Deux morceaux de fonte en cuivre provenant du candélabre de S. Remi. Reconnu le 10 vendémiaire de l'an 3 de la République.

5. Cinq coins d'acier gravés par Duvivier, dont deux à l'effigie du cardinal de la Rocheaymont, un à l'effigie de M. de Talleyrand et deux représentants l'accord de la Justice et de la Paix.

R. 6. Reliquaire formé de deux portaux et un cylindre.

7. Reliquaire formé de 4 clochetons surmontés d'un Ange portant une église.

R. 8. Deux théières en terre de Japon, l'une sans couvercle.

[1] La lettre R (en marge) signifie *Rendu*, la lettre P *Prêté*, et la lettre C *Conservé*.

R. 9. Quatre pots à fleurs de cheminée avec soucoupe, terre d'Angleterre.

R. 10. Deux girandoles sur vases de porcelaine.

Conservé : 11. Deux bustes en bronze l'un de J. Jacques, l'autre de Voltaire, piédestal en marbre blanc.

R. 12. Reliquaire en forme de fleur, monté sur un pied doré.

R. 13. Deux caisses de cheminée en porcelaine.

R. 14. Deux paires de girandoles à 4 branches, en cuivre doré.

R. 15. Deux vases en albâtre, l'un sans couvercle.

16. Une croix d'or garnie de pierres sur un pied de cuivre, 16 perles manquent.

R. 17. Deux groupes de magots à deux figures.

R. 18. Une paire de girandoles figurant des pots de fleurs, forme de tulipes, vases bronzés.

R. 19. Deux vases façon d'urnes à jour avec couvercles.

20. Un reliquaire représentant le vaisseau dit de onze mille vierges, en cornaline.

21. Un reliquaire représentant le tombeau de J.-C., agate.

R. 22. Un vase cassolette en porcelaine rouge, garniture en cuivre doré.

R. 23. Deux vases cassolettes, porcelaine fond blanc à fleurs bleues, garniture en cuivre doré.

R. 24. Une pendule sur la panse d'un vase, ornemens en cuivre doré. Du Tertre horloger.

R. 25. Une pendule portée sur des amortissemens en cuivre doré. Sauliau, horloger.

R. 26. Deux grilles à feu, garnies en cuivre doré.

ORNEMENS D'ÉGLISE.

P. 27. 45 tableaux en broderie provenant de chappes et autres ornemens.

Volée : 28. Mitre dite du cardinal de Lorraine, garnie de perles et pierreries, 12 perles et 4 pierres manquent.

P. 29. Deux chapes, l'une fond rouge, l'autre fond blanc broché et brodé en or.

30. Une chasuble et deux tuniques fond d'or, fleurs velours rouge, richement brodées.

P. 31. Une chasuble et manteau de diacre satin rouge doublé de tafetas rouge, étole pareille, pour l'office de la Semaine de la Passion et de la Semaine Sainte.

P. 32. Chasuble de drap d'argent, galon d'or, bords brodés en or.

P. 33. Chasuble *id.*, avec coquilles figurant des perles.

P. 34. Une chasuble fond d'or. Tellier.

P. 35. Une tunique fond d'argent.

P. 36. Un manipule, une étole, un voile et une bourse fond d'argent, brodé en or.

P. 37. Un manipule et une étole fond d'or. Tellier.

P. 38. Une 2e bourse et un voile fond d'argent.

P. 39. Trois voiles brodés en or, deux sur fond blanc, un sur fond rouge.

P. 40. Une 3e bourse fond blanc, une 4e fond rouge.

P. 41. Une pièce fond taffetas jaune, brodée en or et en argent par Anne d'Autriche.

P. 42. Tavayole de satin blanc galonnée et brodée en or.

P. 43. Deux autres avec dentelles, nappe d'autel, un amict, une ceinture, un lavabo.

Tous les objets, à compter du n° 6 jusques et y compris le n° 43, étoient dans l'armoire de la Bibliothèque de S. Remi.

R. 44. Six chandeliers d'autel de 4 pieds 8 pouces de haut, avec une croix de 7 pieds 1/2 de haut, en cuivre doré, provenant de la cathédrale.

R. 45. Six chandeliers d'autel de 2 pieds 1/2 de haut, avec une croix de 4 pieds 1/2, en placage de verre, ornemens cuivre doré, présent du Pape... aux Pères Minimes de Rheims, puis acquis par la paroisse S. Pierre de la même ville. (A S. Remi.)

R. 46. Un reliquaire formé d'un cylindre de verre, porté par des piliers et surmonté d'une sorte de balustrade, cuivre mal doré.

Ces trois derniers articles sont à la Bibliothèque de la cathédrale.

R. 47. Deux vases de porphyre sur piedestaux de bois peints en granit, à la B. de S. Remi.

48. Une boîte cachetée contenant des pierres gravées et autres. (Conservé.)

49. Un dais fond moire d'argent, brodé en argent. Les aigrettes manquent.

R. 50. Deux colonnes de porphire granit, venant du tombeau de St Remy.

(Registre ms. de N. Bergeat, p. 51-52.

SCULPTURE, BRONZE ET PLATRES.

R. 1. Une *Vénus* en marbre blanc de 3 pieds 8, deux doigts de la main gauche cassés.

C. 2. Une *Nativité* en marbre blanc, composée de cinq pièces : l'En-

fant dans son berceau, S. Joseph assis, la Vierge à genoux, un groupe de Bergers, le bœuf et l'âne accolés.

C. 3. Une *Nativité* bas-relief en marbre blanc, hauteur 24 pouces, largeur 20. Manquent l'Enfant, la Vierge et Joseph.

C. 4. Un *S. Pierre* en marbre blanc, haut. 20 1/2, pied gauche mutilé, un doigt à chaque main.

R. 5. Un buste en marbre blanc de M. de Rohan, par Adam l'aîné. (Bibliothèque de l'Archevêché.)

C. 6. Un *Dieu de pitié* assis, stature haut. 24, marbre veiné.

C. 7. Un serpent en marbre blanc.

P. 8. Un *Christ* en ivoire de 21 pouces de stature, vient de la cathédrale. (Chapelle du Lycée.)

9. Bas-relief d'ivoire, représ. *Magdelaine au désert,* haut. 4 1/4, larg. 2 3/4.

10. Un ciboire en or avec son couvercle, haut. 16, la coupe 4 pouces de diam., 3 1/2 de prof. [1].

R. 11. Un *Hercule* en bronze, assis sur sa peau de lion, stature 18 pouces.

P. 12. Deux groupes de petits Génies, portant de branches de lys dorées d'or moulu. (Chapelle du Lycée.)

P. 13. Une croix sans Christ en bronze, sur un globe doré d'or moulu. (Chapelle du Lycée.)

R. 14. Trois rocailles en marbre blanc, la plus haute portant pendule, les autres girandoles.

R. 15. Buste en plâtre de Mirabeau et d'une jolie femme.

R. 16. Portrait en médaillon de plâtre de Lévêque de Pouilly.

C. 17. Une façon de coupe d'ivoire, bizarement sculptée, ouvrage des Indiens.

Reconnu le 10 *vend. de l'an* 3 *de la Répub.*

P. 18. *Christ en croix* de 20 pouces de stature. Cuivre.

P. 19. Autre d'un pied de stature. Cuivre.

20. Autre de 8 pouces complettement nu. Cuivre.

21. *Assomption de la Vierge.* Onze pouces de stature. Cuivre doré.

C. 22. Quatre figures : *S. Mathieu, S. Jean, la Foi, l'Espérance.* Cuivre doré, haut. 12.

C. 23. Un *Ange adorateur,* 12 pouces. Cuivre doré.

[1] Probablement le ciboire en or par Germain, donné à la cathédrale de Reims par Louis XVI en 1775, et volé au Musée en 1804.

24. Figure d'Apôtre de 14 pouces de stature. Cuivre doré. (S. André.)

C. 25. Bas-relief d'un pied de haut sur 9 pouces 1/2. Baptême de J.-C. Cuivre doré.

26. Sommet de crosse émaillé et doré, cuivre.

27. Deux Paix d'ivoire, montées en cuivre.

P. 28. *Christ en croix* de grandeur naturelle, de l'Egl. de S. Pierre; bois. (A S. Jacques.)

C. 29. Cachets anciens, cuivre.

30. Bas-relief découpé repr. un général à cheval, mutilé.

31. Boite dorée et émaillée, cuivre, pour Extrême-Onction.

C. 32. Buste de J. François Rogier, ancien Lieutenant des Habitans de Rheims, par Adam l'ainé.

C. 33. Buste en terre cuite de l'abbé Godinot, à qui Rheims doit ses fontaines, par Cousinet.

C. 34. Modèle de fronton de l'hôtel des Fermes, par Pigal.

35. Mercure en plâtre, d'après celui de Pigal.

36. Deux médaillons en plâtre, qu'on croit être de Pigal.

37. L'*Enfant à la cage* de Pigal, plâtre.

38. Un *Laocoon* en plâtre, serpent mutilé.

39. Un *Fleuve* en plâtre, piédestal de bois. (Racheté.)

40. Tête de faune en plâtre.

41. Une tête d'esclave, plâtre.

Suite des sculptures, bronze et plâtre, au n° 77.

42. Un *Lutteur* en plâtre.

43. Un *Sauteur*, en plâtre.

44. *Femme qui descend dans le bain*, stature 28 pouces, plâtre.

Suite des sculptures au n° 71.

42 *bis*. *Apollon du Belveder* réduit au quart de proportion, plâtre.

43 *bis*. *Un des sept fils de Niobé,* buste en plâtre.

44 *bis*. Buste de Sénèque, plâtre.

45. Buste de Socrate, *id.*

46. Buste de l'Antinoüs, *id.*

47. Buste d'Homère, *id.*

48. Buste de Virgile, *id.*

49. Buste de Pallas, *id.*

50. Buste de Laocoon.

51. *Vénus assise sur un roc, id.*

52. Pieds de l'Apollon du Belvédère, modelés sur l'antique, *id.*
53. L'*Hercule Farnèse,* 2 pieds de proportion, *id.*
54. Académie, 2 pieds 1/4, *id.*
55. Figures de Bacchus, 2 pieds, *id.*
56. *Cimbalier,* 2 pieds, *id.*
57. Jambes de la Vénus de Médicis, *id.*
58. Deux fortes mains, *id.*
59. Deux pieds, de même proportion, *id.*
60. Deux bras et mains d'enfant, *id.*
61. Deux académies en bas relief, un peu mutilées, *id.*
62. Petite académie, 19 pouces, *id.*

C. 63. Epitaphe de Mad^e de Montmorenci, cuivre, 18 pouces de haut., larg^r 15.

(Registre ms. de Bergeat, p. 69-70-71-77.)

TAPISSERIES.

1 à 7. R. Sept pièces de tapisserie des Gobelins, de 3 aunes de haut sous le titre :

1. *Infantia,* larg. 3 a. 2/3.
2. *Pueritia,* larg. 4 a.
3. *Adolescentia,* larg. 3 a. 3/4.
4. *Juventa,* larg. 1 aune 3/4.
5. *Virilitas,* larg. 4 aunes.
6. *Senium,* larg. 3 aunes.
7. *Senecta,* larg. 4 aunes moins un demi-quart.

Reconnu le 10 *vend. de l'an* 3 *de la Républ.*

P. 8. *Nativité*, pièce de 4 1/2 de haut sur 5 moins un quart de larg. Pourrie au milieu.

P. 9. *Visitation,* même mesure, en meilleur état.

P. 10. *Adoration des Mages,* 4 1/2 de haut, 5 de large, en bon état.

P. 11. *Jésus en Croix,* même mesure, en bon état.

P. 12. *Fuite en Égypthe*, même mesure, bordure d'en haut en mauvais état.

P. 13. *Noces de Cana,* le milieu et les bordures en mauvais état.

P. 14. *La Circoncision*, 4 1/2 de haut, 5 de large, en bon état.

P. 15. *L'Apparition de J. C. après sa résurrection,* même mesure, perdue de pourriture.

P. 16. *Jésus dans le Temple confondant les docteurs*, même mesure, en bon état.

P. 17. *L'Ascension de J.-C.*, même mesure, en bon état.

P. 18. *La descente du St. Esprit sur les Apôtres*, 4 aunes 1/2 de haut sur 4 de larg., bon état.

P. 19. *Annonciation*, 4 aunes 1/2 de haut sur 5 de large, en bon état.

P. 20. *La Vierge mourante*, 3 aunes 1/4 de haut sur 2 1/4 de large, en bon état.

Les pièces à commencer au n° 8 jusques et y compris le n° 20 sont aux armes de Lorraine, appartenoient à l'Église cathédrale, et y sont restées en dépôt sous la garde du citoyen Longuet, portier.

P. 21. Neuf pièces, représentant différentes circonstances de la vie de S. Remi, viennent de l'abbaye de S. Remi, décousues et dédoublées.

22. *S. Pierre aux pieds de J. C. sur le bord du lac de Genézareth.*

23. *S. Pierre, près d'être submergé.*

24. *S. Pierre recevant les clefs.* Ces 3 pièces viennent de la paroisse St Pierre.

25. Huit pièces, sujets tirés de l'Histoire de Judith, du couvent de S. Denis.

26. Trois pièces relatives à la vie de S. Augustin. Couv. de S. Étienne.

27. Trois pièces de drap violet, bouquets encadrés dans des bordures représentant les instrumens de la Passion.

28. *Le Martyre de S. Symphorien.*

29. Une pièce représentant un *Solitaire lisant S. Augustin.*

30. *Joseph racontant son songe à ses frères.*

MÉDAILLES.

R. 1. Une médaille d'argent de deux pouces de flan, frappée pour l'inauguration de la statue.

R. 2. Un jetton de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, argent.

Volé. 3. Soixante-six médailles en bronze, grandeur de jettons, formant la suite chronologique des rois de France depuis Pharamond j. Louis XIV.

R. 4. Vieille médaille d'Aristote en bronze.

Un médaillier resté en dépôt à la Bibliothèque de la maison commune, renfermant :

Onze médailles en or.

Neuf cent soixante, dites d'argent.

Dix-sept cent soixante-neuf, tant bronze que pièces de monnoye.

Dix-sept en plomb.

Vingt et une petites pierres gravées [1].

5. Médaille en bronze, effigie de Louis XV, grand bronze.

6. Médaille en bronze, effigie de Louis XIII, grand bronze.

7. Médaille en bronze, effigie de Marie de Médicis, grand bronze.

8. Médaille en bronze, effigie de Cosme III, grand bronze.

9. Médaille en bronze, effigie du cardinal de Richelieu, même bronze.

10. Médaille en bronze, effigie d'Anne de Bretagne, même bronze.

COMPTABILITÉ.

Reçu du district de Reims.

POUR LE MUSÉE.

Le 22 messidor de l'an II de la République française . . .	600 liv.
Le 25 vendémiaire de l'an III.	1,000 liv.
Le 28 frimaire de l'an III.	1,000 liv.
Le 27 ventôse de l'an III.	2,400 liv.
Le 26 messidor de l'an III.	2,000 liv.

Le compte a été rendu le 29 fructidor an 3. La recette excède la dépense de 1,045 livres dont je suis reliquataire.

Le 8 brumaire an 4 reçu.	2,500 liv.

Le compte a été rendu le 21 fructidor an quatre.

Le comptable est reliquataire de la somme de 671 liv. 5 s. en assignats remis en paquet cacheté avec les autres papiers au greffe de la municipalité.

Depuis le 21 fructidor an 4 jusqu'au 24 messidor an sept, il n'a été fait ni recette ni dépense pour le Musée.

[1] (Pièce annexée au registre, p. 73.) — Le relevé du médaillier déposé à la Bibliothèque de la Maison commune, reconnoissance faite en présence des citoyens Corrijeux et Alphonse Petit, membres du Conseil général, à ce commis par délibération du 18 pluviose an trois de la République française présente :

(Les cinq articles ci-dessus portés.)

Total 2,778 pièces.

Fait et arrêté le 28 germinal an III.

(*Signé*) BERGEAT, conservateur du Musée.

(*Registre manuscrit de Bergeat,* p. 70 et 73.)

AN SEPT.

Le 24 messidor reçu. . . . . 60 liv.

Employés conformément au compte du 1er germinal an neuf, dont les pièces sont entre les mains de M. de la Combe, receveur de la commune.

Total. . . . . 9,560 liv.

(*Bibliothèque de Reims,* cartons du Musée, registre manuscrit de Bergeat, suite et fin.)

TABLE

Pages.

PRÉAMBULE 749

I. — Nicolas Bergeat, chanoine et vidame du Chapitre de Reims (1748-1790). 752

II. — Nicolas Bergeat, organisateur et conservateur du Musée de Reims (1793-1806) 755

APPENDICE (pièces inédites).

I. — Documents d'état civil. 764

II. — Premier dépôt d'œuvres d'art aux Magneuses 765

III. — Première commission donnée à Bergeat par le district . . 767

IV. — Seconde commission de conservateur 768

V. — Invitation de Bergeat au public en faveur des œuvres d'art, son registre d'inventaire 768

VI. — Traitement alloué par le district à Bergeat. 770

VII. — Notes de Bergeat sur diverses œuvres d'art. 771

VIII. — Règlement du Musée en l'an VIII 773

IX. — Rapport au maire sur les œuvres d'art exposées dans les églises en l'an IX 773

X. — Lettre de Bergeat à l'administration municipale en l'an XI. 775

XI. — Catalogue des tableaux du Musée en l'an II. 775

XII. — Inventaire des œuvres d'art à la même époque 784

XXII

VITRAIL DU SEIZIÈME SIÈCLE

DU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE SAINT-JEAN D'ANGERS.

Le Musée archéologique d'Angers possède un curieux petit vitrail du milieu du seizième siècle. C'est un médaillon rond, de 30 centimètres de diamètre. Il est peint en grisaille, avec des rehauts d'or, sur un seul morceau de verre sans aucun plomb qui le coupe, et il est tout à fait dans le sentiment et le goût des plus beaux émaux limousins de la même époque. Si le sujet n'en était pas d'une gravité funèbre, il ferait à merveille dans le fond d'un plat ou d'une grande coupe en émail de camaïeu blanc sur fond noir.

Il représente la mort d'un homme couché dans un lit, à qui le Diable montre une sorte de cédule, scellée d'un sceau pendant, sur laquelle on lit en français, ce qui confirmerait, s'il en était besoin, l'attribution à l'École française :

VE LA TES PE
CES ECPT
1542

c'est-à-dire, — et l'on sait quelles libertés inconscientes les émailleurs et les tapissiers prennent avec les inscriptions françaises et latines, — *Voilà* ou *Vois là tes péchés écrits* (?). C'est donc la liste des péchés commis dans sa vie par le moribond que le Diable lui met devant les yeux pour établir son droit et emporter une âme de plus en Enfer.

En voyant cette espèce de charte, scellée d'un sceau pendant, que le Diable brandit avec triomphe, on a pensé que c'était une représentation du *Miracle de Théophile*. Rien de plus fréquent au moyen âge. Les miniatures des manuscrits des *Miracles de la Vierge*, les vitraux surtout et même les sculptures des cathédrales le répètent à l'envi. Rutebeuf l'a écrit dans un court et célèbre Mystère; Gautier de Coinsi en a fait le premier comme le plus important chapitre de son poème des *Miracles de la Vierge*, et il

serait trop long d'en citer toutes les représentations et les rédactions diverses. M. Ernest Faligan, dans sa Thèse sur la légende de Faust, l'en a très judicieusement rapproché, mais ce serait toute une iconographie et toute une bibliographie qui n'ont ici rien à faire, puisque le vitrail d'Angers n'en représente pas le sujet. Sans entrer dans les détails de sa légende, d'ailleurs bien connue, Théophile a signé et remis au Diable un acte, signé de sa main, par lequel il lui « vend » son âme. Plus tard il se repent, il se fond en prières suppliantes à la Vierge; celle-ci, touchée de ses larmes, intervient; elle se fait son avocat contre le Diable, auquel elle fait rendre la cédule, et Théophile meurt quelques jours après, pour recevoir au Paradis le prix de sa douleur et de son repentir.

Par conséquent le personnage principal, le personnage indispensable, au-dessus du Diable et de Théophile, c'est la Vierge; sans elle, sans sa lutte personnelle et son procès avec le Diable, il ne peut s'agir de ce qu'on appelle le *Miracle de Théophile*, qu'on devrait appeler le *Miracle de la Vierge en faveur de Théophile*. Elle n'est pas dans le vitrail d'Angers, donc il ne le représente pas; sa grande popularité artistique est surtout au treizième siècle et encore au quatorzième; au quinzième il devient moins fréquent, et il disparaît au seizième.

Le sujet du vitrail d'Angers est plus général et plus simple [1]; c'est seulement la mort et le débat ouvert entre les mérites et les démérites du mourant, qui seront pesés dans la balance et où le poids le plus fort l'emportera; c'est la lutte, non pas entre le Diable et la Vierge, mais entre le Diable et l'Ange gardien.

La description du vitrail le montrera pleinement. Le mourant, émacié par la maladie et les mains jointes, est couché dans un lit à colonnes, dont le ciel est garni d'une pente découpée. En avant du pied du lit, le squelette hideux de la Mort s'arrête pour lancer sur lui, de son bras droit, le long javelot avec lequel elle va le tuer. Le mourant ne la regarde ni ne la voit; en proie à la terreur, il a la tête et les yeux tournés vers le Diable, qui est debout au pied de son lit, dans la ruelle. Celui-ci, dont la tête d'oiseau à long bec est accompagnée de longues oreilles et couronnée d'une huppe de plumes, lui présente et lui met presque sous le nez la charte qui

[1] Voir ci-contre, pl. VI.

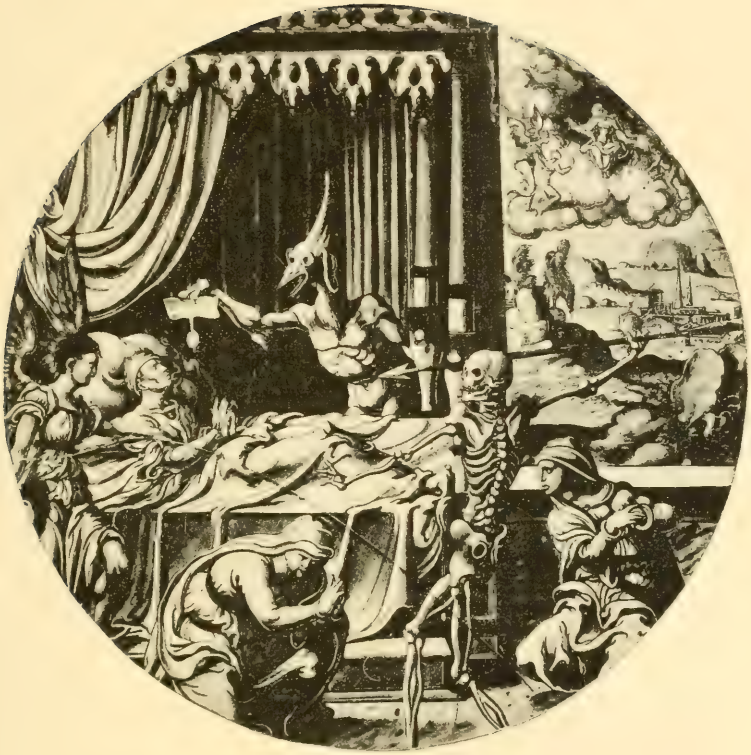


Planche VI. Page 794

L'HOMME PÉCHEUR A SON LIT DE MORT
ENTRE LE DIABLE ET SON BON ANGE

VITRAIL DU SEIZIÈME SIÈCLE (MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE D'ANGERS)

est la liste de ses péchés. En avant, à la tête du lit, un personnage dont son effroi ne tient pas compte, son Ange gardien, sous la figure d'une femme ailée, vêtue d'une robe à l'antique et sa chevelure entourée de rayons. Elle met sa main gauche sur le bras droit du moribond; ce geste de défense et de protection montre qu'elle a l'espérance de le sauver, et que ses bonnes actions peuvent contre-balancer ses mauvaises et même l'emporter sur elles.

Plus en avant, des deux côtés de la Mort, sont agenouillées deux femmes douloureuses, vêtues de la robe à l'antique et du long voile couvrant la tête, si fréquents dans les œuvres de l'art de cette époque. L'une, celle qui est entre l'Ange et la Mort, ne peut supporter la vue de la scène; elle est tournée vers le spectateur et, les mains jointes, prie avec ardeur. L'autre, à droite de la Mort, ne regarde ni la Mort, ni l'Ange, ni le Diable, mais le mourant, sur lequel, dans sa douleur, elle attache ses derniers regards. Que sont-elles? sa mère et sa femme, ses sœurs, ses filles? Il n'importe; ni l'une ni l'autre ne peut être la Vierge, qui n'aurait pas ces angoisses et ces douleurs humaines, puisque, au contraire, elle devrait avoir le premier rôle, celui de la triomphatrice; ce ne sont que des femmes de sa famille, tout entières à la pensée de la mort qui va le leur enlever.

Enfin, à droite, par une fenêtre ou plutôt par une large ouverture dans la muraille, on aperçoit, au-dessus d'une campagne rocheuse où l'on voit un fleuve et une ville, la scène finale, où se plaide dans le Ciel, en dernier ressort, la cause du mort et non plus du mourant. Sur une gloire de nuages, au centre, le Christ assis va décider et juger. A sa dextre, l'Ange gardien lui présente l'Ame nue, agenouillée et suppliante; de l'autre côté, le Diable montre au juge divin la charte terrible, toujours scellée du sceau pendant qu'il y a mis pour ajouter à sa vérité. Mais ce n'est pas lui qui l'emporte, car le Christ se détourne de lui; c'est l'autre groupe qu'il regarde, et sa main droite bénissante indique que les bonnes actions de l'homme et son repentir lui méritent d'être sauvé.

Pour quelle destination a été faite cette peinture? Sa petite dimension, le détail de ses personnages, qui ne peut être vu que de près, feraient penser qu'il était plutôt dans la fenêtre d'une chambre que dans le vitrail d'une chapelle. Il pourrait aussi bien avoir été fait pour une Confrérie de la Bonne Mort, ou pour une

Confrérie de l'Ange gardien ; comme on ne sait pas d'où il provient originairement, toute supposition serait plus que hasardeuse. On ne peut que constater qu'il est bien dessiné et certainement d'un artiste habile.

Si l'on voulait lui chercher des précédents, peut-être les trouverait-on dans les bois xylographiques incunables des nombreux *Ars moriendi*, de *l'Art au morier*, et plus tard dans ceux des *Art de bien vivre et de bien mourir*, que Vérard et ses contemporains[1] ont imprimés en grand nombre à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième.

Victor GODARD-FAULTRIER,
Directeur-conservateur du Musée archéologique d'Angers.

XXIII

JEHAN SOULAS

AU LOUVRE ET A LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

Il y a deux ans, à propos de l'œuvre du sculpteur François Marchand, que j'étudiais à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, et dont j'avais pu retrouver quelques travaux remarquables au Musée et à la cathédrale de Chartres, à Saint-Denis, dans le tombeau de François Ier, j'ai dû parler d'un bas-relief du Louvre, inscrit dans la salle des sculptures de la Renaissance française sous les nos 78, 79 (autrefois 79-80). Lenoir l'a reproduit dans son Musée des Monuments français (t. II, p. 153, n° 440), en l'attribuant à François Marchand d'Orléans : c'est à ce sujet que je l'ai mentionné, pour l'écarter de l'œuvre du sculpteur orléanais; mais j'ai passé très rapidement, le donnant alors à Jehan Soulas, sans apporter, il est vrai, aucune preuve à l'appui de mon dire. C'est pour cela que je veux aujourd'hui passer en revue ce qui nous reste

[1] Brunet, 5e édit., t. I, col. 501-8 et 509-12.

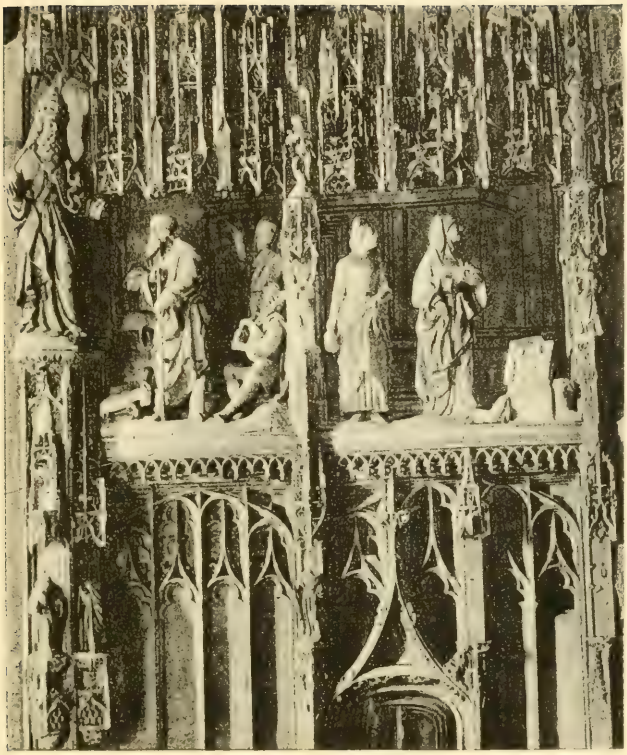


Planche VII Page 796.

SAINT JOACHIM ET SAINTE ANNE

TOUR DU CHOEUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

des sculptures de Soulas, afin de justifier mon attribution. Ce sera en même temps faire connaître un des habiles maîtres *ymagiers,* qui occupa une place importante dans la période de transition du quinzième siècle à la Renaissance.

Bien que nous voyions son nom figurer en 1502, dans un contrat pour un monument, disparu depuis longtemps, à exécuter à Saint-Germain-l'Auxerrois (*Archives de l'Art français*, t. I, p. 133), marché qui nous apprend ainsi que dès cette époque il était maître ymagier, c'est seulement le traité avec le chapitre de Chartres du 2 janvier 1519 qui va pouvoir nous donner une idée certaine de son faire et de son talent. Les statues qui lui ont été commandées occupent en effet encore la place pour laquelle elles ont été faites. Comme aucune description ne saurait valoir celle qui est donnée pour l'exécution du travail, nous croyons ne pouvoir mieux faire que de reproduire le contrat passé avec le chapitre de Chartres, en même temps que nous donnons la photographie des statues exécutées par le maître ymagier.

Dimanche, second jour de janvier MVXVIII (1519).

YMAGES OU EST LA CHAPPELLE DE MONSIEUR SAINT-LUBIN

« Vint et fut présent en sa personne Jehan Soulas, maistre ymager, demourant à Paris au cymetière Saint-Jehan, paroisse de Saint-Jehan en Grève, lequel congnut et confessa avoir marchandé avecques nous ès personnes de vénérables, etc., maistre Jehan Dudrac, chantre, Aignan Viole, chamberier, et Loys Joudart, chanoines en l'Église de Chartres, maistres et administrateurs de l'euvre de la dite Eglise ad ce par nous commis et députez, et ensuivant notre conclusion faicte vendredi dernier passé, stipulans pour nous en ceste partie en la manière qui ensuit : c'est assavoir que ledit Jehan Soulas a promis faire bien et deuement, ainsi qu'il appartient, de bonne pierre de la carrière de Tonnerre, les ymages qu'il fault pour quatre histoires cy après désignées [1]. En la première histoire sera figuré Joachim, en l'aage de quarante ans ou environ, gardant les bestes, assavoir deux chèvres, trois moutons et deux aigneaulx, deux bergers et ung chien, et l'ange descendant du ciel

[1] Voir ci-dessus pl. VII.

et parlant à luy. En la seconde on figurera Anne, en l'aage aussi de XL ans ou environ, triste et dolente, gardant sa maison avec sa chamberière et l'ange descendant du ciel parlant à elle, et devant elle ung oratoire, et près d'elle ung oriller et ung chien barbet sortant de dessoubz l'oratoire. En la tierce sera figurée la ville de Jhérusalem et en une des portes, qui sera dite la porte dorée, arriveront Anne et Joachym l'un d'un costé, et l'autre de l'autre et derrière Joachym ung levrier et du costé de sainte Anne sa chamberière. Et en la quatriesme histoire sera figurée saincte Anne, couchée au lict, et une femme qui tiendra la Vierge Marie, et deux autres femmes, l'une tenant ung pot, en façon d'argent, descouvert, et l'autre faisant de la bouillie, et au dessoubz du lict une cuvette, et au cousté du lict joignant le bort, sur une scabelle aiant ung linge dessus, ung bassin et une coupe en façon d'argent, le lict à pilliers et du linge à l'entour des pilliers en façon de rideaulx de lict et au dessus ung ciel où il y a des campanes pendantes au long du lict et le tout aussi bien ou mieulx qu'il est figuré et que les dites histoires sont pourtraictes et figurées de blanc et de noir sur deux pièces de toille pour ce faictes et présentement exhibéees (*sic*), baillées et délaissées au-dit Jehan Soulas pour faire lesdits ymaiges à la semblance du pourtraict[1]..... »

La biographie de notre artiste est forcément bien courte : elle se borne à deux détails peu importants, à savoir qu'en 1502 il demeurait à Paris, et qu'en 1519 il habitait au cymetière Saint-Jehan, paroisse de Saint-Jehan en Grève. Son faire, sa manière sont plus faciles à connaître : pour beaucoup d'artistes, même des plus célèbres, nous consentirions à n'avoir pour les étudier qu'une faible partie des statues de Soulas que nous trouvons à la cathédrale de Chartres. Nous en comptons en effet ici douze, dans quatre groupes, absolument authentiques, puisque nous avons le marché d'après lequel elles ont été exécutées et placées. Nous ne voulons pas nous préoccuper des huit groupes suivants, qui furent, au dire de l'abbé Bulteau (*Monographie de la cathédrale de Chartres*, t. I, 3e édit., p. 169), commandés à Jehan Soulas; mais, suivant son habitude, il ne donne aucune référence. Je crois donc préférable de m'en tenir uniquement à ces douze statues des quatre pre-

[1] Voir ci-contre pl. VIII.

Planche VIII

Page 798

LA PORTE DORÉE ET LA NATIVITÉ DE LA VIERGE

TOUR DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

miers groupes : elles sont fort importantes, puisqu'elles mesurent en moyenne 1^{m},30, presque grandeur nature.

Soulas est d'une époque où il est assez difficile de déterminer la personnalité d'un artiste ; pourtant, en examinant attentivement ces douze statues, j'en trouve deux qui ont une touche absolument personnelle ; les autres sont froides, quoique agréables : saint Joachim pourrait tout aussi bien être un bon propriétaire qui visite ses troupeaux qu'un saint s'entrenant avec les anges ; sainte Anne et sa chambrière sont d'honnêtes bourgeoises à la promenade. Mais dans le fond du premier groupe, derrière Joachim, bien dissimulé dans l'ombre, un des bergers a une physionomie spirituelle qui tranche étonnamment avec les autres statues, et que ne désavoueraient certainement pas les sculpteurs qui vont, vers 1542, continuer les scènes du tour du chœur de la cathédrale de Chartres. Celui-là possède un caractère tout particulier : et si, après sa figure, nous examinons sa tournure, il a un mouvement de col que le groupe suivant, sainte Anne suivie de sa chambrière, nous présentera dans sa plus complète expression. Puis, c'est une des femmes qui assistent l'accouchée, dans la Nativité de la Vierge, celle qui tient l'enfant dans ses bras, au-dessus du baquet où elle va le laver : elle a un mouvement onduleux, une pose naturelle qui contraste étrangement avec la raideur molle de la femme qui porte *ung pot, en façon d'argent,* et celle de la servante qui interroge sainte Anne dans son lit. Dans le reste, le faire est sec, le ciseau ne dégage aucune souplesse, on n'y sent pas la vie, et si l'ensemble est harmonieux, les détails des figures doivent être oubliés.

Les accessoires, au contraire, y sont traités avec la plus grande finesse. Le lit, l'oratoire, l'escabeau, sont des modèles de menuiserie ; l'aiguière que tient la chambrière qui accompagne sainte Anne, le vase que porte la sage-femme, sont de vrais modèles d'orfèvrerie ; nous ne les trouverons plus aussi exacts dans les sculptures de la Renaissance.

Nous allons maintenant étudier le bas-relief du Louvre et voir si, avec ce que nous savons de Soulas, nous pouvons lui donner une attribution acceptable.

Mais, d'abord, vient-il bien de la cathédrale de Chartres? Le Musée des Monuments français et ses richesses subirent tant de mésaventures, tant de dispersions, qu'on a peine quelquefois à identifier

aujourd'hui avec certitude une pièce qui a passé par là. Nous avons, il est vrai, pour nous fixer, la gravure au trait qui accompagne la notice de Lenoir, il n'y a pas d'hésitation à avoir de ce côté; mais de même que le savant conservateur du Musée des Monuments français a pu se tromper dans son attribution, puisqu'il se trompe sur le sujet, qu'il désigne comme une *Adoration des Mages*, puisqu'il le donne comme de François Marchand, de même aussi il pourrait avoir fait confusion sur le lieu de provenance, bien qu'il faille reconnaître de quel poids doive peser dans la balance son affirmation. Son *Journal* (publié par M. Courajod, t. I, p. CXXVII) nous apprend que Sergent et Lemonnier, envoyés en mission à Chartres pour y rechercher les objets d'art, firent transporter à Paris, avec trois tableaux et les pierres antiques de la châsse de la cathédrale, un bas-relief *de marbre* divisé en trois compartiments. Il nous apprend encore que, le 14 messidor an II (1794), un arrêt ordonna que les trois bas-reliefs de marbre venus de Chartres et acceptés le 19 floréal, dans la séance du Conservatoire, seraient portés au dépôt de Nesles. Devons-nous, malgré ces différences, nous refuser à l'identification de ces deux bas-reliefs? La question me semble résolue d'avance, puisque c'est Lenoir lui-même qui consigne le fait dans son *Journal*.

On sait, en effet, avec quelle négligence, et en voici bien la preuve, se faisaient au siècle dernier et dans le commencement du dix-neuvième les reconnaissances d'objets d'art; mais si l'un des points d'identification est résolu, la provenance de Chartres semblait plus difficile à établir. Heureusement, un marché qui charge Étienne Le Tonnelier, peintre à Chartres, de décorer, en 1542, un retable de la cathédrale de Chartres, va nous montrer que le bas-relief dont il s'agit, qui des magasins du Louvre est arrivé au dépôt de Nesles, pour revenir aujourd'hui dans la salle des sculptures de la Renaissance, est bien le même que celui dont nous nous occupons et dont M. de Montaiglon, dans les *Archives de l'Art français* (t. IV, p. 394), regrettait la disparition [1].

« Vendredi, premier jour de juin mil V^c XLIII, fut présent Estienne Le Tonnelier, marchant painctre et victrier, demeurant à Chartres, lequel a convenu et accordé, a promis et promet à vénérable

[1] Voir ci-contre pl. IX.

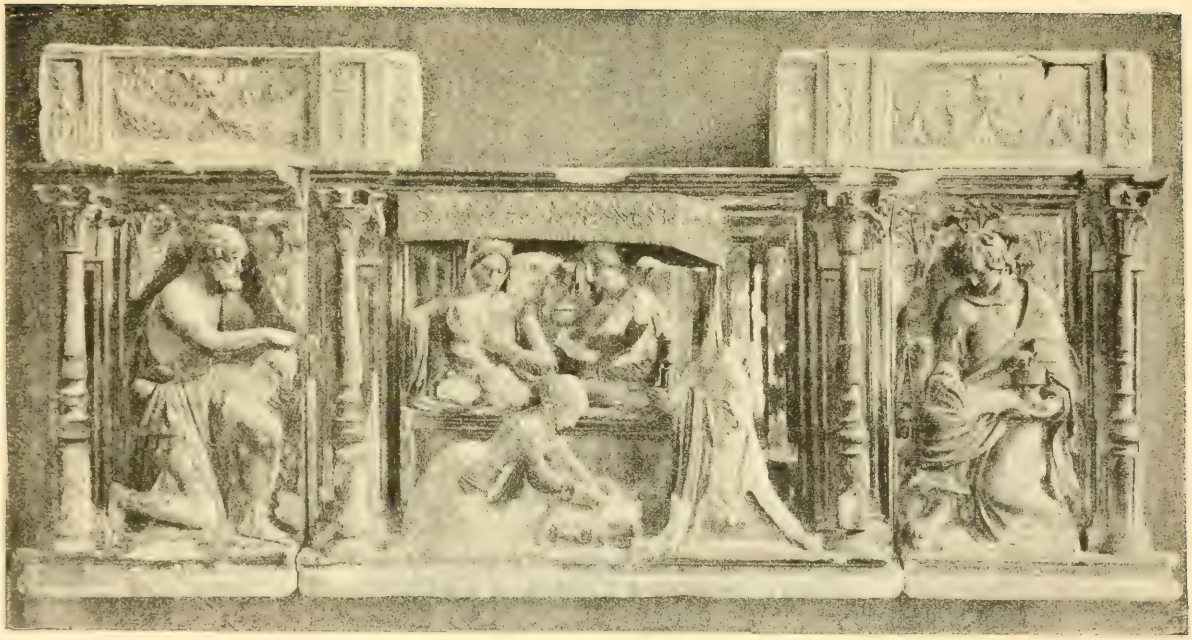


Planche IX.

Page 800.

LA NATIVITÉ DU CHRIST

BAS-RELIEF DU LOUVRE, Nos 78, 79.

Me Jehan Favereau, chanoyne de Chartres, ad ce présent, paindre et estoffer la contretable de la chappelle des Vierges [1], en l'église de Chartres, selon le devis qui ensuyt; c'est assavoir la contretable et les moulures de fin or, l'antique de la frize de fin or, le champ de l'autre frize d'azur, les ballustres et pilliers de fin or, profizé tant devant que derrière en façon de jaspre et champayé d'azur. Item le ciel du chaslit de fin or champayé de rouge clerc, la couverture du lict de rouge clerc, l'abit de Notre-Dame d'azur, satin broché et drap d'or, l'abit de Joseph de pourpre clerc, rouge et azur. Item le corps du chaslet de fin or, le dedans, qui est la refaicte dessus le chaslit de jaspre et profizé, le berseau de fin or, la chambrière de couleur de satin changeant et autres couleurs assez propres. Item pour sainct Jehan Baptiste le manteau d'azur enrichy de bordures et corbètes tirées sur la dite pierre, l'envers de rouge clerc. La haire de sainct Jehan de fin or glassé de couleur de pourpre. Item à saint Jehan l'Évangéliste le manteau de rouge clerc, l'habit de desoubz de fin or tiré de blanc, les nues bien incarnées, le tout faict à l'huille et verny, de bon or, azur et autre couleur. Item l'imaige de Notre-Dame estant sur l'hostel et les deux autres estans à costé d'elle, de blanc à huille, enrichy d'or et d'azur... »

Avec ce marché, l'identification devient indiscutable. Le retable, représentant la Nativité du Christ, qui est au seizième siècle sur l'autel de la chapelle des Vierges de la cathédrale de Chartres, est bien celui reproduit par Lenoir, comme étant de marbre et représentant l'Adoration des Mages, et qui est inscrit aujourd'hui au Louvre comme une Nativité de la Vierge. En le signalant dans une des dernières réunions de la Société des Antiquaires de France, M. Courajod n'a fait que reproduire les arguments que j'avais imprimés depuis longtemps déjà. Nous pouvons donc maintenant rechercher l'auteur de ce morceau de sculpture.

Marchand ne peut être mis en cause : nous espérons l'avoir démontré il y a deux ans. A ce moment, je n'étudiais pas Soulas, j'ai donc pu lui attribuer, sans insister, ce bas-relief. Mais aujourd'hui qu'il s'agit et de Soulas et du retable, j'ai examiné ce dernier avec la plus grande attention. Je me suis trouvé en présence d'un

[1] Cette chapelle, fondée par saint Louis en 1259, était sous la fenêtre, aujourd'hui murée, qui se trouve à gauche de la chapelle de la Transfiguration.

problème bien difficile à résoudre ; il est cependant d'une importance capitale dans le cas présent.

Ce bas-relief, composé de trois pièces, mesure dans sa plus grande largeur 1m,94 avec les moulures, sans les moulures 1m,84. Le panneau central a un mètre, chaque panneau latéral 0m,42 ou 0m,47 suivant la place où on le mesure. Il a 0m,71 de hauteur, y compris la corniche, et la frise qui le surmonte, ornée de guirlandes de fleurs dont une tête d'angelot tient les extrémités dans sa bouche, a 0m,20. Au centre, la Nativité du Christ. Je ne crois pas qu'il faille beaucoup insister pour démontrer que c'est effectivement une Nativité du Christ et non de la Vierge. D'abord, et c'est en définitive le point important, nous avons le marché passé avec Le Tonnelier; enfin, l'âge de l'accouchée, saint Joseph, ne peuvent laisser aucun doute sur le sujet traité.

A droite et à gauche, les deux saints Jean. Mais si ces deux saints ont été exécutés tous les deux par la même main, ils ne sont pas du même artiste que le panneau central; bien plus, ils ne sont pas tout à fait de la même époque, mais bien distants de quelques années. Dans toute autre circonstance, je serais moins affirmatif; pour faire voir la différence de main, j'insisterais sur le caractère essentiellement italien des deux saints et le caractère nettement français du sujet central : pour l'époque, par exemple, je me montrerais plus circonspect. Mais ici nous sommes à Chartres, dans un centre où nous pouvons suivre pour ainsi dire annuellement le développement de la sculpture dans les ateliers des artistes qui travaillent à la cathédrale; nous sommes donc plus autorisés à émettre une opinion, téméraire dans toute autre circonstance.

Examinons, en effet, les trois parties du retable. La portion centrale semble dater de 1525 environ; les personnages ont la raideur des statues des ymagiers, peu de souplesse, peu de chairs apparentes, peu de cheveux. Les mains sont grêles, délicates, mais peu vivantes; les figures douces, mais froides, bourgeoises; les pots en *façon d'argent* qu'on aperçoit sur le dressoir du fond sont bien de la même époque que ceux du bas-relief de Soulas du tour du chœur de la cathédrale. Nous avons enfin, comme nous le disions dans l'étude sur François Marchand, une comparaison à faire ici avec la miniature de l'*Enfant nouveau-né* du manuscrit de la *Belle Hélaine*

(quinzième siècle) pour la disposition, et pour l'économie générale avec le tombeau de René d'Orléans, reproduit par Millin.

Quelle différence avec les figures de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste! Voulons-nous comparer les draperies? L'ampleur du manteau de l'Évangéliste fait encore ressortir les plis courts du manteau du chanoine donateur. Regardons-nous les figures? Les unes sont sans grande vie, les autres expriment un sentiment personnel. Est-ce enfin au point de vue des chairs? C'est à peine si on les sent dans le panneau central, plein cependant de charme et de poésie, tandis que dans les panneaux latéraux, les muscles sont nettement accusés et bien en place. Voyez la figure de Joseph, la seule masculine qui nous reste : à peine un coup de ciseau creuse-t-il la joue, pour indiquer l'âge mûr; chez saint Jean-Baptiste, au contraire, l'apophyse zygomatique habilement dégagée marque la fatigue prématurée du Précurseur. En un mot, dans l'un il y a du faire, dans l'autre de la science; le premier est l'œuvre d'un praticien habile, le second d'un artiste qui connait le nu, qui ne dissimule pas sous des vêtements la chair qu'il ne sait pas vivifier, parce qu'il ne l'a pas étudiée. Cependant, on ne peut nier que les deux côtés appartiennent bien au même retable et lui aient toujours appartenu. Le marché de Le Tonnelier le décrit complètement, tel que nous le voyons aujourd'hui, mais c'est en 1542. C'est précisément là que je veux arriver. La frise supérieure, elle aussi, a été faite pour le retable; nous devrions pourtant nous demander comment il existe au milieu un vide aussi considérable : la fin du marché avec Le Tonnelier nous en fait comprendre le motif. Au centre se trouvait une Vierge, et sans nul doute son piédestal s'encastrait entre ces deux morceaux, dont le socle de la statue formait la continuation, tandis que les deux autres figures qui l'accompagnaient devaient certainement être placées sur les deux fragments qui nous restent.

Comme il faut autant que possible chercher à ces difficultés une explication, je croirais pouvoir proposer celle-ci. De 1525 à 1542, le chapitre, nous le savons, ne fit pour ainsi dire pas travailler les artistes : guerre, famine, inondation, peste, tempête du 22 novembre 1534, qui abîma la couverture de l'église en plus de six mille endroits, absorbèrent tous ses revenus et le détournèrent de la tâche d'embellissement de la cathédrale qu'il s'était imposée :

mais vers 1542 les travaux reprennent avec ardeur. Le chapitre pouvait donc avoir commandé vers 1525, et nous allons chercher à quel artiste, le panneau central, et au moment de la reprise des travaux vers 1542, faire terminer par un autre sculpteur et donner alors immédiatement à peindre à Le Tonnelier le retable qu'il voulait placer à l'autel des Vierges. Le faire des deux saints Jean ne peut que nous encourager dans cette opinion, et nous devons, dans une certaine mesure, reconnaître le sentiment critique qui guidait Lenoir, lorsqu'il attribuait à François Marchand, qui travaillait précisément à cette époque à la cathédrale de Chartres, des sculptures qui peuvent parfaitement dater de 1542.

Le panneau central nous paraît certainement l'œuvre d'un *ymagier*. Si nous examinons les pièces, si nous comparons nos photographies, nous découvrirons une véritable relation de famille entre les sculptures du tour du chœur, de Soulas, et la Nativité, du Musée du Louvre. Si je rapproche la servante qui prépare le berceau de l'enfant du bas-relief, de la chambrière de sainte Anne du deuxième groupe, je leur trouve un air étonnant de parenté; c'est bien là le même faire, la même tournure, la même tête fine et pointue. Malheureusement, nous ne pouvons discuter que sur celle-là : les autres têtes sont, ou disparues, ou tellement dégradées, qu'il est impossible de rien juger d'après elles. Quant à la Vierge, à qui pourrions-nous la comparer? Dans les groupes du tour du chœur aucune statue ne s'en rapproche. La Nativité du Sauveur et celle de sainte Anne n'offrent en effet aucun rapprochement à faire. L'une des accouchées est vieille, l'autre jeune; l'entourage diffère forcément, c'est donc aux accessoires qu'il faut s'attacher; et je retrouve précisément dans le fond, sur le dressoir, cette *argenterie* dont j'ai déjà eu l'occasion de parler, et qui me paraît très caractéristique dans l'œuvre de Soulas.

Pourquoi m'en cacher? J'y sens enfin un air de famille, qui ne se définit pas; c'est un sentiment plutôt qu'une certitude. Plus je les ai examinés, comparés, plus j'ai trouvé entre ce bas-relief et les statues de Chartres le *sentiment* d'une commune origine : il m'a engagé à approfondir la question. Pour premier résultat, j'ai pu identifier le bas-relief peint par Le Tonnelier en 1543 et celui du Louvre. Ce point-là est indiscutable; nous avons les pièces à l'appui.

Ensuite est venue l'attribution de cette Nativité à Jehan Soulas ; elle est plus délicate. J'espère néanmoins avoir fait pénétrer dans l'esprit de mes auditeurs une partie de ma conviction.

F. DE MÉLY,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Mesnil-Germain (Calvados).

XXIV

PEINTURES MURALES DE LA HAUTE-LOIRE.

CHAPELLE DU CHATEAU DE SAINT-ROMAIN.

FRESQUE DU QUINZIÈME SIÈCLE.

Dans cette région de la Haute-Loire qui fit partie, jadis, de l'ancienne Auvergne, s'élève une croupe de montagne boisée de pins grêles et qui domine une plaine vite fermée par un horizon de puys volcaniques. Cette croupe porte le vieux château de Saint-Romain, aux courtines renversées, aux chemins de ronde rompus, et qui n'a gardé que deux tours aux murs de basalte et aux mâchicoulis de lave :

La tour des censives et la tour de la chapelle. Celle-ci, ronde à l'extérieur et tranchée à l'intérieur, jusqu'au couronnement, où elle complète sa forme circulaire, contient, au premier étage, l'oratoire; c'est pourquoi cet oratoire est en cul-de-four, très petit et bas voûté. On y entre, en se courbant, par une porte basse, à droite et à gauche de laquelle deux fenêtres étroites au fond d'épaisses embrasures l'éclairent en vis-à-vis.

En face de la porte se trouvait l'autel, engagé en plein cintre dans la muraille. De chaque côté du cintre et par-dessus se développe, peinte à la fresque, une draperie rouge, sorte de manteau royal doublé d'hermine, aux deux pans légèrement retroussés. Cette draperie s'abaisse et se relève avec une régularité décorative et laisse, dans chaque échancrure, apparaître à mi-corps un mignon

ange blond et naïf qui, les bras écartés et la tête penchée, soutient des deux mains sa part de la draperie. Sur cette draperie, dont le fond rouge est guilloché par un motif d'ornementation délicate au trait gris, se déroulent quinze personnages mi-nature, dont l'autel interrompait la théorie; sept d'un côté, huit de l'autre; tous dans des postures fort variées, et, — de face, de trois quarts ou de profil, — chacun portant l'attribut qui le caractérise dans l'iconographie chrétienne[1].

Ils ont le nimbe circulaire, rayonnant, opaque, avec cet aspect de toque quelquefois sur l'oreille tels que le quinzième siècle les a faits. Mais le nimbe est simple, ou double, ou même polylobé comme celui de saint Jean.

Au-dessus des personnages flottent de capricieuses banderoles avec leur nom en lettres gothiques. Malheureusement, au temps où l'on pouvait encore accéder à cette chapelle, les petits bergers du pays ou les sots de passage ont lapidé ou éraillé les inscriptions et les têtes. Les intempéries ont attaqué ensuite les lignes et les couleurs, si bien que les pauvres figures aujourd'hui ne subsistent plus que comme des ombres dans le monde des limbes. La sainte compagnie se compose, pêle-mêle, d'évangélistes, d'apôtres et de martyrs. L'artiste n'y a admis qu'une seule femme.

Gravissez avec moi l'échelle de quinze mètres que j'ai dressée du fond des éboulements jusqu'à ce trou noir, là-haut, et nous allons essayer de restituer son identité à chaque personnage. Nous commençons par la gauche, la fin de la fresque probablement, et voici sainte Barbe, vierge et martyre, son livre ouvert entre les mains et sa tour à côté d'elle. Elle a les cheveux flottants, comme le symbolisme le voulait pour les vierges. Par-dessus sa robe descend un riche manteau, manteau que sur la poitrine retient une bride aux deux rondes et larges agrafes d'orfèvrerie, et dont la forme se retrouve sur les épaules d'Anne de Bretagne au tombeau de Saint-Denis, et déjà au quatorzième siècle, sur une pierre tombale. Remarquez cet anachronisme et cette date de costume, car ils auront pour nous grande importance.

A sainte Barbe et à sa tour l'apôtre saint Thomas tourne le dos et est armé de la lance, son attribut ordinaire pour rappeler qu'il

[1] Voir ci-contre pl. X.

Planche X. Page 806.

CHAPELLE DU CHATEAU DE SAINT-ROMAIN

FRESQUE DU QUINZIÈME SIÈCLE.

mourut par la lance, selon le martyrologe romain, et cela, sur les ordres d'un roi de l'Inde. L'artiste lui a donné ici la dernière place, selon la coutume des peintres de cette époque, à cause de son incrédulité. Du reste, il lui a fait la physionomie d'un homme contrit.

Après lui, l'apôtre saint Barthélemy, de face et la tête sur l'épaule, ayant l'air d'un vieil homme songeur, avec son front dénudé, ses grands cheveux et sa barbe fourchue à la nazaréenne. De la main gauche il soulève sa tunique, et de la droite serre le large couteau — représentation la plus fréquente sur les monuments du moyen âge — le couteau avec lequel le gouverneur d'Albanopolis en Arménie le fit écorcher. Une coïncidence assez curieuse est qu'au Musée de Madrid, une peinture de Ribera représente de même saint Barthélemy, « la tête un peu penchée, l'air rêveur, le front presque chauve », absolument comme dans la fresque de Saint-Romain. Plus qu'une coïncidence sans doute, mais la soumission à un type iconologique arrêté.

L'apôtre saint André, frère de saint Pierre, vient ensuite, les deux mains sur la croix en forme d'X, telle que le quatorzième siècle seulement la lui attribua. C'est sur cette croix (*crux decussata*) qu'il fut crucifié à Patras, en Achaïe.

Le personnage de profil qui suit et qui saisit d'une main un pli de son manteau, tandis que l'autre appuie du geste le discours qu'il semble tenir à saint Jean, quel est-il? Ayant pu déterminer les autres apôtres, ce ne peut être que saint Jacques le Majeur, saint Matthias ou saint Simon. Or, les deux premiers ont des attributs formels. Malgré la scie donnée quelquefois au troisième, les particularités de sa vie et de sa mort ne sont point connues. L'artiste, pour cette raison, n'aurait donc rien mis dans les mains de saint Simon, et je penche pour saint Simon, car, surnommé le *Zélateur*, il a parfaitement l'air, sur la fresque, de pérorer chaudement; saint Jean écoute donc saint Simon. Il porte le nimbe polylobé, lui, en sa qualité de disciple bien-aimé du Sauveur, probablement. Il a l'apparence juvénile, douce et pieuse que le moyen âge lui a toujours attribuée; il tient le calice de la *légende dorée*, calice empoisonné, qui, bu impunément par lui, devait faire croire en Jésus-Christ un prêtre des idoles.

Le prince des apôtres, saint Pierre, lève dans sa main gauche une

clef, une seule, comme au quatorzième et au quinzième siècle et si rarement aux siècles précédents. Sa main droite supporte un livre ouvert où il lit; sans doute, le livre de ses écrits apocryphes restitués enfin aux Juifs helléniques du deuxième et du troisième siècle. L'artiste lui a laissé le type légué par les premiers siècles de l'Église : large tonsure, grosse barbe, figure longue et long nez.

Après saint Pierre, son compagnon inséparable, saint Paul, l'apôtre des Gentils, grands cheveux, point de barbe, contrairement aux représentations qu'Eusèbe en avait vues. Notre saint Paul n'a du portrait de l'écrivain byzantin Nicéphore Calliste que les traits frêles et délicats. Depuis la Renaissance, il a pris des formes plus athlétiques. Une main est armée de son livre d'*Épîtres* ouvert, et l'autre, de son épée droite.

Voici maintenant saint Jacques le Mineur, qui fut le premier évêque de l'Église de Jérusalem. Aussi l'artiste l'a-t-il revêtu de la dalmatique aux larges manches et coiffé de la mitre en forme de bonnet et si basse à l'origine. Après vingt-neuf ans d'épiscopat, il fut précipité de la terrasse du Temple, sur l'ordre du grand prêtre Ananus, et assommé par une masse de foulon. Voilà pourquoi le peintre l'a représenté avec cet énorme bâton dans la main gauche et avec un chardon à foulon, comme une fleur, dans la main droite.

Saint Philippe fut crucifié à Hiéropolis, et je copie ce que disent à ce sujet (22e livraison) les *Analecta juris pontificii :* « Les peintres ont coutume de représenter l'apôtre saint Philippe dans la décrépitude de l'âge; néanmoins, les écrits qui lui donnent un âge si avancé ne sont pas très authentiques. On peut le figurer avec la croix, qui fut l'instrument de son martyre. » L'auteur de notre fresque, sans connaître la revue romaine, a peint l'apôtre dans la force de l'âge et, selon la règle, avec la croix triomphale.

Les deux personnages suivants, imberbes, sont saint Marc l'évangéliste et saint Matthieu, apôtre et évangéliste. Saint Marc le premier (sa banderole laisse deviner son nom), qui fonda l'Église d'Alexandrie et fut martyrisé à Sérapis; le second est saint Matthieu; l'un et l'autre ils pressent sur leur poitrine, non le *volumen* des prophètes de la loi ancienne, mais le livre des évangélistes de la loi nouvelle, selon l'évêque Durand de Mende. Saint Matthieu fut le premier évangéliste, et est-ce peut-être bien pour cela qu'il a

obtenu, au château de Saint-Romain, la faveur du nimbe double.

Arrive ensuite un personnage de profil, à barbe longue sur l'estomac, à longue chevelure sur les épaules et un bâton au poing. Saint Jude est souvent représenté le bâton à la main, comme un voyageur. En effet, très cosmopolite, il s'en alla prêcher l'Évangile en Judée, à Samarie, dans l'Idumée, la Syrie, la Mésopotamie, la Phrygie, l'Arménie, la Perse, et fut martyrisé, on ne sait trop où.

L'avant-dernier personnage est bien curieux; car, ainsi que sainte Barbe, il est vêtu du costume moyen âge, et, une fois de plus, voici qui a pour nous grande importance.

On sait que saint Sébastien était de Narbonne, et que, très jeune, pour embrasser la profession des armes, il se rendit à Rome, où son rang et ses manières lui ouvrirent la cour et le cœur de l'empereur Domitien. Aussi une mosaïque du septième siècle de l'église de Saint-Pierre-aux-Liens le représente-t-elle revêtu du laticlave. Notre artiste lui a donc donné — avec une figure juvénile et une taille élégante et les longs cheveux sous la petite *barrette* aux bords retroussés — le costume des damoiseaux du temps de Charles VIII. Dans sa main droite s'éventaille une poignée de flèches; l'autre, féminine et fuselée, s'allonge sur un arc dans un mouvement de gauche afféterie. Enfin, le dernier personnage, qui, pour m'avoir fort intrigué, s'est enfin laissé deviner, dans son vêtement sacerdotal du quinzième siècle, c'est saint Romain. Lequel? J'en connais au moins cinq; les hagiographes peut-être davantage. Mais la tradition me donne celui sous l'invocation duquel était placée la seigneurie, et que l'on fête le 18 novembre. C'est le diacre de l'église de Césarée qui eut la langue arrachée et fut étranglé sous l'empereur Dioclétien. Il tient en effet dans la main le livre des Évangiles, qui, avec la croix dans l'autre, est — en iconographie chrétienne — le signe distinctif et consacré du diaconat. Pourquoi saint Romain, ici, n'a-t-il pas la croix? Oubli ou ignorance de l'artiste, à moins que le mauvais état de la fresque ne m'ait plus permis de la retrouver.

Saint Romain est revêtu de la chape, — le *pluviale* des anciens sacramentaires, — qui, au quinzième siècle, était commune à tous les ordres du clergé, comme à l'origine elle était l'un des attributs du sacerdoce. Elle était alors flottante et munie d'un capuchon, avec une ouverture — *goule* ou *gouleron* — pour passer la

tête. C'est encore de cette époque que datent les franges et les broderies. En effet, dans la chapelle de Saint-Romain un large galon historié ceint, sur le dos et sur la poitrine, la chape du diacre martyr. La fresque se déroule donc avec une intention fort intelligente, comme nous l'allons voir, entre saint Romain, le patron de la terre, et sainte Barbe, la protectrice du château.

Dans cette pieuse procession, quelques apôtres et un évangéliste ont été omis; le motif est bien simple : la place a fait défaut. Mais une pensée raisonnée a-t-elle présidé à l'élimination de ceux-ci et au choix de ceux-là? Je le crois. Bon nombre de ces derniers étaient certainement, selon l'usage alors, les patrons de la famille qui fit peindre la chapelle.

Mais pourquoi sainte Barbe, saint Sébastien et saint Romain? Saint Romain était le patron du lieu. A tout seigneur, tout honneur, et c'était bien le moins qu'on lui réservât une place dans le sanctuaire afin qu'il protégeât son territoire sur la montagne et dans la plaine. Quant à Barbara, on sait que la foudre tua son père devenu son bourreau et que, dès lors, sainte Barbe protège de la foudre. Elle est donc, ici, la protectrice du castel haut perché sous les nuées orageuses, en même temps qu'elle symbolise et résume le sexe faible de la famille, les belles dames du foyer. Saint Sébastien, enfin, était un enfant des Gaules, devenues la *doulce* France, un soldat plein de vaillance et de foi, et, à ce double titre, fort à la mode alors. Il résumait et symbolisait, lui, le sexe fort de la race, les nobles chevaliers du champ de bataille. Grâce à saint Sébastien et à sainte Barbe, vêtus par un anachronisme heureux du costume présent, la date de notre fresque est certaine. Elle a été peinte dans la seconde moitié du quinzième siècle. Vous voyez que j'avais raison d'appeler l'attention sur l'accoutrement des deux martyrs.

Quel était l'artiste? Peu nous importe. Comme les fresques du quinzième siècle, celle-ci est peinte à la détrempe. Exécutée à la hâte et à la volée, sans grand caractère de dessin ni de modelé, sans grand souci du coloris, qui est à teintes plates, cette peinture murale semble n'avoir été qu'une reproduction courante et souvent répétée de types convenus avec attributs admis, de draperies empruntées à la statuaire romaine altérée par Byzance et reproduite sur les sculptures et les fresques des cathédrales. Néanmoins, tous les visages

ont cette naïveté charmante, cette grâce pudique, ce sentiment de foi, d'espérance, de résignation que le moyen âge avait puisé dans les mysticités de son âme et les ferveurs de sa piété. Pour sainte Barbe et saint Sébastien seuls, l'artiste eut à s'inspirer autre part. Il regarda autour de lui, et, bien du quinzième siècle, il peignit la vierge et le soldat en damoiseau et damoiselle pouvant figurer avec honneur dans une cour d'amour ou dans un tournoi de lances.

Les murailles de la chapelle, comme ornementation décorative, ont leur crépi ramagé, au trait noir et au trait rouge, de feuillages déliés, sur lesquels sont perchés des oiseaux et assise une Vierge mère. La voûte, avec des nuages nettement découpés et alternativement semés d'étoiles ou de roses. Mais il ne me semble pas reconnaître ici la main qui brossa la fresque.

Qui fit peindre ainsi la chapelle de Saint-Romain? La seigneurie de Saint-Romain était possédée, au treizième siècle, par Alphonse de Poitiers, frère de saint Louis, et comprise dans la terre d'Auvergne.

Au quatorzième siècle, on la trouve aux Beaufort-Canillac; au quinzième siècle, elle passe dans la maison Mottier de Lafayette, qui, en 1859, en a aliéné les ruines au profit de l'antique, noble et historique famille de Bouillé. En 1467, Gilbert de Lafayette, deuxième fils du maréchal de France et de Jeanne de Joyeuse, y résidait souvent avec sa mère et y fit d'importantes réparations, comme le constate une quittance émanée de deux tailleurs de pierre, à l'occasion de la construction des mâchicoulis de la grande courtine du château. Renseignement que je dois à mon excellent et savant ami, M. Augustin Chassaing, ancien élève de l'École des chartes et l'auteur de tant de belles publications historiques. Ce fut vraisemblablement à cette époque, et sur l'ordre de Jeanne de Joyeuse et de son fils Gilbert de Lafayette, que fut exécutée la fresque dans la chapelle du château de Saint-Romain.

Aujourd'hui, — au milieu des ruines du château où, là-haut dans son isolement et dans son abandon, le lézard seul peut grimper et l'oiseau seul descendre, — la chapelle-oratoire reste livrée à la destruction sous sa voûte en partie effondrée. Par cette blessure béante, par ses deux fenêtres sans châssis, par sa porte sans battant, la pluie, la poussière, la neige s'engouffrent et tourbillonnent avec le vent des montagnes. Ce qu'à cette hauteur inacces-

sible les hommes ne peuvent plus faire, les intempéries l'auront bientôt achevé. La peinture va disparaître tout à fait sur sa muraille; puis, la chapelle croulera dans la tour; la tour elle-même croulera dans le gouffre, là-bas, sur l'entassement des décombres. Mais le fac-similé de la fresque de Saint-Romain survivra dans le Musée du Puy, où j'ai pu en réunir un si grand nombre déjà.

Léon Giron,
Membre non résident du Comité des sociétés des Beaux-Arts, au Puy.

XXV

LES MUSÉES DE TOULON.

Pendant la période révolutionnaire (1789-1800), la ville de Toulon ne resta pas étrangère au mouvement à la fois scientifique, littéraire et artistique qui se produisit à la suite de la fondation, par l'État, de grands établissements d'utilité publique, tels que Musées, Écoles, etc. [1]. L'École centrale qui, d'après le décret de la Convention du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795), devait être établie au chef-lieu du département, le fut à Toulon, simple chef-lieu d'arrondissement [2]. Dans les dernières années du siècle, il se forma, dans cette ville, une société dont peu après firent partie, comme membres correspondants, Raynouard [3], Viennet, Ampère,

[1] 1792. Muséum d'histoire naturelle. — 1794. École polytechnique (appelée d'abord École centrale des travaux publics). Conservatoire des arts et métiers. Institution des sourds-muets. 1795. Institut de France. Bureau des longitudes.

[2] Dans les Écoles centrales, on enseignait le dessin, les mathématiques, la physique et la chimie, l'histoire naturelle, la grammaire générale, les belles-lettres, l'histoire et la législation. Les Écoles centrales furent remplacées par les lycées et les collèges, lors de la fondation de l'Université, sous Napoléon Ier.

[3] 1800, Raynouard, membre de l'Académie française; Viennet, *ibid.;* Beaucolert, ancien ingénieur de la marine. 1811, Dupin (Charles), membre de l'Institut; Siméon (le baron), ancien préfet du Var; Larrey, ancien chirurgien en chef des armées. (*Bulletin de la Société des sciences, belles-lettres et arts,* année 1830-1831; *Liste des membres correspondants et dates de l'admission.*)

Dupin, membres de l'Institut. Cette association d'hommes voués à l'étude, nommée d'abord Société des sciences, arts et belles-lettres, s'appelle aujourd'hui Académie du Var. L'origine du Musée maritime du port date également des dernières années du dix-huitième siècle. C'est à l'initiative du Toulonnais Félix Brun, maître sculpteur de l'arsenal, que nous devons la formation du premier noyau de ce Musée, et une tentative de réorganisation de l'enseignement artistique dans l'atelier de sculpture. Quant au Musée de la ville, après la destruction et la dispersion, en 1793, de la collection d'objets d'art réunis, depuis les premières années du dix-septième siècle, dans les diverses salles de l'Hôtel de ville, la municipalité ne cessa de se préoccuper de la fondation d'un édifice spécial pour y placer les œuvres de peinture et de sculpture, échappées au vandalisme, de son ancienne collection et celles recueillies, en 1794, dans les maisons des émigrés, et non réclamées par leurs propriétaires. Le retard apporté à cette fondation ne peut être attribué qu'à l'insuffisance des revenus de la communauté.

Nous venons de voir que le premier Musée créé à Toulon est celui de la marine, et que c'est au maître sculpteur Félix Brun que revient l'idée première de la fondation de ce Musée, qui renferme un bon nombre de sculptures en bois et des modèles de vaisseaux de différentes époques. C'est en 1796, dès qu'il fut nommé maître titulaire de l'atelier de sculpture du port, que Brun fit enlever des mansardes de la Corderie, où elles avaient été reléguées, les meilleures des sculptures ayant autrefois servi à décorer les vaisseaux et les galères. Après avoir tiré de la poussière et de l'oubli ces glorieuses épaves d'un art aujourd'hui délaissé, notre artiste les avait fait disposer contre les murs de l'atelier qu'il dirigeait, dans le but d'exciter l'émulation des ouvriers sculpteurs et de les faire servir de modèles. Plus tard, Félix Brun fit connaître à Charles Dupin, que ses fonctions d'ingénieur avaient appelé à Toulon, la découverte qu'il avait faite de ces fragments de sculpture de l'école de Puget, et les soins qu'il avait pris pour leur conservation, et lui en remit une description détaillée [1]. C'est à partir de ce moment

[1] V. Brun, *Notice sur la sculpture navale*, p. 126 et suiv., *Bulletin de l'Académie du Var*, année 1860-1861. — Cette notice renferme une partie de la description de Félix Brun, retrouvée, à sa mort, parmi ses papiers, par son fils V. Brun.

que vint au célèbre ingénieur la pensée de fonder un Musée de sculpture et d'architecture navales au port de Toulon. En effet, peu après son attache à ce port, vers la fin de 1813, Charles Dupin, alors « capitaine au corps du génie maritime », présenta au contre-amiral L'Hermitte, préfet de la marine, une description des sculptures dont plusieurs avaient été exécutées sous la direction et d'après les modèles de Puget, et qui, à ce moment, ornaient encore l'atelier des sculpteurs [1]. Il dressa également un inventaire de quelques autres fragments de sculpture en bois qui, n'ayant pu prendre place dans cet atelier, se trouvaient déposés dans des édifices appartenant à la marine. Par un arrêté du 3 septembre 1814, le préfet maritime décida la création d'un établissement spécialement affecté au dépôt des ouvrages de sculpture et d'architecture navales, et chargea l'ingénieur Dupin de diriger l'exécution de ce projet. Cet établissement, qui prit le nom de Musée maritime et qui, dix ans plus tard, servit de modèle au Musée naval du Louvre, fut placé à côté de l'atelier des sculpteurs, atelier situé, ainsi que celui des peintres, dans les bâtiments sud du pavillon de l'Horloge, depuis la fondation de ces derniers en 1776 [2]. Il fut décidé aussi d'adjoindre à ce Musée une École où devaient être enseignés le dessin et le modelage de l'ornement et de la figure d'après la gravure, la bosse et le modèle vivant. Cette École, dont la direction fut confiée au maître sculpteur, devait être accessible aux apprentis des divers ateliers de l'arsenal, et même aux jeunes gens de la ville [3].

Bien que, à Toulon, le plus ancien établissement spécialement destiné à abriter des objets d'art ait été créé par la marine, néanmoins, à ne considérer un Musée que comme une réunion d'ouvrages de Beaux-Arts, sans une affectation qui leur soit particulière du bâtiment qui les renferme, c'est la ville qui, ainsi qu'on a pu le voir plus haut, aurait été la première à posséder une collection de productions artistiques. On lit dans un livre publié par Vienne, ancien archiviste communal, les lignes suivantes : « Aux murs de la salle consulaire, on voyait autrefois suspendus les portraits des

[1] Parmi les sculptures les plus précieuses se trouvaient les figures de *Renommées* et de *Tritons*, qui, en 1825, furent expédiées à Paris, par l'ingénieur Vincent, pour orner le Musée naval nouvellement créé au Louvre.

[2] Le pavillon sud et l'horloge, fondés en 1776. (Archives de la marine.)

[3] Charles Dupin, *Mémoires sur la marine*, in-18 (1816). Bibliothèque de la marine.

rois de France, depuis Henry IV, et d'autres souverains; ceux de divers consuls et commandants de la place, d'intendants de Provence. Le jour de la fête de saint Jean-Baptiste, tous ces portraits et d'autres tableaux, tels que celui qui représentait l'arrivée et le débarquement, en 1543, de l'armée turque commandée par Barberousse, le plan de Toulon (vue en perspective cavalière) peint en 1581, le siège de 1707, la peste de 1721, et des sujets de dévotion placés dans les appartements de l'hôtel, étaient exposés à la curiosité du public dans la grande salle du rez-de-chaussée. La Révolution de 1789 les a fait lacérer et disperser [1]. » Henry, également archiviste de la ville, parle aussi, dans un de ses écrits, des tableaux et autres objets d'art accumulés dans l'Hôtel de ville depuis la Renaissance; voici ce qu'il dit : « Après le départ de la flotte (de Barberousse), un tableau fut peint pour conserver le souvenir d'un événement si mémorable pour la ville; je n'ai rien pu trouver sur l'époque précise de son exécution, et le nom de l'artiste à qui elle avait été confiée. Ce tableau, que j'ai vu dans mon enfance, dans la grande salle de l'Hôtel de ville, et qui, en 1793, à la reprise de Toulon sur les coalisés, a dû être lacéré comme « tous ceux » qui recouvraient les murs de cette même salle, représentait la flotte turque prenant le mouillage en face de la ville, qu'on voyait dans le fond du tableau [2]. »

Sous le consulat du général baron de Beurmann, maire de Toulon du 14 décembre 1840 au 13 décembre 1846, la municipalité décida la formation d'une nouvelle collection de tableaux et de sculptures devant un jour constituer un véritable Musée. Une note en notre possession, datée du 10 août 1846 et signée par le peintre Coste, nommé cette même année conservateur de la nouvelle collection en voie de formation, nous apprend qu'à ce moment la ville possédait cent trois tableaux; huit statuettes, dont une en marbre et les sept autres en argile cuite; un buste en bronze; trois bas-reliefs, deux statues, un groupe et un masque, tous ces derniers objets en plâtre [3].

[1] H. Vienne, *Promenades dans Toulon ancien et moderne*, in-16, année 1841.

[2] D. J. Henry, *Sur le séjour de la flotte de Barberousse à Toulon, en 1543*, *Bulletin de l'Académie du Var*, années 1845-1846-1847.

[3] Un certain nombre de copies modernes, exécutées dans les musées de Hollande, furent acquises, vers 1842, par la ville.

Le 27 juillet 1849, le conservateur Joseph Coste, ayant terminé l'inventaire détaillé des œuvres d'art appartenant à la ville, présenta cet inventaire à M. Rouquier, maire[1]. Le 23 août suivant, parut un arrêté, signé par ce dernier, réglant les formalités à remplir par les artistes et les amateurs désireux de faire des copies d'après les peintures et les sculptures faisant partie de la collection municipale, et disposées contre les parois et sur les meubles des salles et bureaux de l'Hôtel de ville[2].

Ce premier noyau fut bientôt augmenté de quelques peintures et dessins anciens décorant la salle de dessin du collège[3], de dons de l'État et de particuliers, et de tableaux acquis à des artistes toulonnais, ou offerts par ces derniers, à titre gracieux. Vers le même temps, M. Granet, ancien officier de l'armée, et M. Dupont, payeur du Var, léguèrent à la ville, le premier, deux bons tableaux de Solimène, le second, environ cinquante toiles, dont quelques-unes d'un assez grand mérite[4].

Les salles de la mairie étant devenues insuffisantes pour contenir toutes les œuvres d'art appartenant à la ville[5], la municipalité songea à utiliser, en l'ajourant et la disposant convenablement, une aile, composée du rez-de-chaussée et d'un étage, de l'ancien hôpital du Saint-Esprit, alors en démolition. Les travaux d'aménagement, entrepris en 1857 sous la direction de M. Jacques, architecte communal, furent terminés la même année et coûtèrent 12,000 fr. Les sculptures prirent place dans la chapelle dudit hôpital, chapelle occupant une partie du rez-de-chaussée, tandis que les peintures furent disposées dans une grande salle mesurant 8 mètres de largeur sur 36 de longueur et située à l'étage supérieur. L'ouverture de ce Musée provisoire eut lieu en novembre 1857, sous le consulat de M. Ferdinand Bourgarel, maire; M. Bronzi en étant

[1] Un double original de cet inventaire est en notre possession.

[2] Nous possédons un extrait, du temps, de cet arrêté.

[3] Une note détaillant ces objets est entre nos mains. Elle porte la date du 27 mars 1850 et est signée par le conservateur Coste.

[4] En 1851, nous fîmes partie de la Commission municipale chargée de visiter les tableaux de M. Dupont. (Lettre du maire.)

[5] A ce moment, ces œuvres s'élevaient au nombre de deux cents environ, mais malheureusement une grande partie de ces ouvrages était d'une médiocrité insupportable. Ce n'est que dans le mois de janvier 1889 que, pour la première fois, il a été créé une Commission (composée en grande partie d'artistes) du Musée des Beaux-Arts.

devenu le conservateur à la mort de Coste, arrivée en 1855.

Vingt-cinq ans après l'ouverture de cet établissement, le conseil municipal délibéra, dans sa réunion du 9 août 1882, l'érection du Musée-Bibliothèque actuel. Les fouilles furent commencées le 1er mars de l'année suivante, et le 1er juin 1884 on coula le premier béton dans les fondations. Bien qu'entièrement terminé en 1887, sous le consulat de M. Dutasta, maire de Toulon, depuis 1878, le monument n'a été inauguré et les salles ouvertes au public que le 29 août de l'année suivante, seize jours après sa réception par une commission nommée à cet effet. La dépense totale pour la construction, la décoration et l'ameublement du Musée-Bibliothèque s'est élevée à 725,000 francs, somme à laquelle il faut ajouter celle de 25,000 francs accordée par l'État pour compléter la décoration extérieure et celle du grand escalier.

Ce bel édifice, de style Renaissance, a été élevé d'après les plans et sous la direction de M. Gaudensi-Allar, architecte toulonnais résidant à Marseille, M. Léon Vinet étant l'entrepreneur des travaux. Les sculptures des façades, ainsi que les peintures du grand escalier et des salles, sont dues, pour la plupart, à des artistes provençaux [1].

Pour le moment, nous n'avons pas à parler des ouvrages d'art que renferme le Musée municipal. Quant au Musée de la marine, comme il n'a jamais été publié de catalogue, nous donnons ici la liste des sculptures en bois qui s'y trouvent, en nous bornant à l'indication des sujets, une description détaillée devant présenter d'assez grandes difficultés. Une bonne partie de ces sculptures sont du dix-septième siècle, et ont été exécutées sous les yeux et d'après les modèles de Pierre Puget. Charles Dupin, avant de les faire placer dans le local qui leur était destiné, s'occupa de leur restauration, et fit redorer celles qui primitivement avaient été dorées. D'autres, dont les formes se trouvaient altérées par les empâtements produits par la superposition, sur l'ancienne dorure, de nombreuses couches de peinture et de dorure, et même de goudron, furent débarrassées de cet amas de couches de peinture, etc., qui les recouvrait, de manière à mettre à nu le bois. C'est grâce

[1] Le *Moniteur des Arts* a donné, dans son numéro du mardi 3 mai 1888, la description du monument et de ses décorations.

aux diverses restaurations exécutées dans notre siècle par les maîtres sculpteurs Brun et Bonnifay, et aux grands soins qu'on en prenait auparavant, que nous devons la parfaite conservation de la plupart de ces restes de décoration navale. Nous savons que, dans les siècles passés, après le désarmement d'un vaisseau ou d'une galère, on enlevait les sculptures pour les mettre à l'abri dans un lieu de dépôt spécial. Il n'est pas besoin de dire que lorsqu'un navire était hors de service, les mêmes précautions étaient prises; car, dans ce cas, on les utilisait, autant que possible, pour la décoration d'autres navires neufs.

Extérieurement, les sculptures occupaient l'avant ou proue des vaisseaux et des galères, mais surtout la partie arrière ou poupe, comprenant le tableau et les côtés ou revers de poupe, ces derniers appelés *bouteilles,* lorsqu'il s'agit d'un vaisseau, et *alettes,* lorsqu'il est question d'une galère. Les préceintes, les sabords et autres parties latérales des navires étaient quelquefois ornés de sculptures, peu importantes, clairsemées et d'un faible relief, telles que frises, mascarons, attributs divers, etc.

SCULPTURES EN BOIS DU MUSÉE NAVAL [1]

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

1. Naïade sur les eaux.

2. Amphitrite sur les eaux, portée par des dauphins.

3. Amphitrite sur son char traîné par des dauphins.

10. Naïade à sa toilette, entourée de quatre tritons soutenant des cornes d'abondance et des guirlandes.

14. La France et quatre Génies, avec cette inscription ou devise : JOVIS. MERUIT. VIRTUTE. FAVOREM.

15. Deux Romains porte-enseignes. Figures de grandeur nature et de ronde bosse.

18. Minerve entourée d'ornements et de figures d'enfants. Arrière de galère.

[1] Les numéros qui précèdent la désignation des sujets sont ceux que portent les sculptures. Tous les personnages dont les dimensions et le relief ne sont pas indiqués sont de demi-grandeur naturelle ou un peu au-dessous de cette grandeur, et de bas-relief.

19. Enfant soutenant les Armes de la France.

21. Deux Africains. Figures de grandeur nature et de ronde bosse.

42. Quatre femmes entourées d'attributs caractéristiques, personnifiant les quatre Parties du Monde, offrent des présents à la France, assise sur un tertre, une main appuyée sur l'Écu royal, l'autre tenant un faisceau d'armes.

43. Les neuf Muses présidées par Minerve, avec cette devise : VIRTUTE. FAVOREM. LARGITUR. MUSIS.

70. Écusson renfermant des attributs de la Mer.

71. Écusson contenant le buste de Louis XIV.

72. Écusson portant un emblème.

... Soleil allégorique, avec ces trois mots : NOS. DUCIT. UNUS. Ces quatre bas-reliefs ornaient des panneaux d'alettes.

73. Louis XIV, sous la figure de Mars, tient sous ses pieds la Discorde, qu'il est prêt à frapper de son glaive. Ce grand bas-relief, dont la figure principale est de haut relief et presque de grandeur nature, ornait l'arrière d'une galère ayant à ses alettes ou côtés les deux bas-reliefs suivants :

... Louis XIV, suivi de ses guerriers vêtus en soldats romains, reçoit la soumission d'une Ville sous la figure d'une femme ayant une couronne murale sur la tête. — La composition est accompagnée de cette devise : QUANTUM. EST. HOC. REGNUM. QUOD. REGIBUS. IMPERAT.

... Louis XIV montre, en leur donnant des ordres, une porte de Ville fermée aux guerriers qui le suivent. — De la devise, il ne reste que les mots : PACE. LIGARE.

75. Deux licteurs romains. Figures de grandeur nature et en ronde bosse.

121. *Persée coupant la tête de Méduse.*

122. Naïades et Tritons tressant des couronnes, et petit Génie.

183. Minerve préside les Arts et les Sciences, symbolisés par des figures de femmes tenant dans leurs mains ou ayant à leurs côtés des instruments, tels que palette, maillet, compas, luth, etc.

184. *Le triomphe d'Amphitrite.* — Elle est assise sur un char traîné par des dauphins, et a pour cortège des naïades et des petits Génies.

238. *Le triomphe de Neptune*, avec la devise : Hic. Mea. Tuta. Ques. Pendant du précédent bas-relief.

239. Attributs de la Force, avec cette inscription : Infractis. Viribus. Abdax.

284. La France, sous la figure de Mars, protège les quatre Parties du Monde représentées par des figures de femmes. — Le sujet est accompagné de cette devise : Quæ. Regio. In. Terris. Nostris. Clara. Traditur.

286. Le Soleil et trois branches de lis, avec la devise : Aspiciente. Viresco. Bas-relief de panneau d'alette.

316. Tête de jeune homme accompagnée d'ornements. Ronde bosse de grandeur naturelle.

317. Tête de négresse entourée d'ornements. Ronde bosse de grandeur naturelle.

318. Tête de bélier colossale. Elle ornait la proue d'une galère.

324. Deux Cariatides. Rondes bosses de grandeur nature.

327. Quatre enfants porte-enseignes. Fragments séparés, sous le même numéro.

332. Fragments de moulures composées de coquillages et de coraux retenus par des perles enfilées qui les enlacent. Provenant de la galère *la Patronne*.

337. Neptune sur un char en forme de coquille traîné par des chevaux marins.

338. Triton. Fragment de grandeur nature et de ronde bosse, comprenant la tête et la partie supérieure du torse.

358. Enfant tenant un écusson. Fragment faisant suite aux quatre enfants, sous le numéro 327.

361. Frises Louis XIV.

362. Enfant. Autre fragment faisant suite à ceux portant les numéros 227 et 358.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

17. Le Génie de la France au milieu des quatre Saisons personnifiées. Tableau d'arrière de grand canot.

41. Léopard. Bas-relief de grandeur nature.

124. *Hercule terrassant le lion de Némée*. Ronde bosse de grandeur nature.

240. *Hercule terrassant le sanglier*. Ronde bosse de grandeur nature.

307. Lion. Bas-relief de grandeur nature.

308. Écusson de fronton de dunette.

312. Console. Elle supporte le buste connu de Puget.

304. Écrevisse. Elle ornait l'avant d'un canot.

344. Pilastre très orné, avec une croix de Malte.

... Pilastre orné, où l'on voit les Armes de la France.

350. Les Armes de la France. Ce bas-relief ornait l'arrière d'un canot.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

12. Grandes cariatides. Elles proviennent du vaisseau *le Sancti-Petri*.

45. Deux Hercule en pied. Pendentifs de grandeur nature et de ronde bosse.

58. Neptune, armé du trident, debout sur une coquille marine supportée par un dauphin. Ce groupe, de ronde bosse et de grandeur demi-nature, ornait l'avant d'un canot impérial.

... Gouvernail dont la partie supérieure ou tête est couverte d'un casque antique couronné de laurier. Ce gouvernail appartenait au même canot.

... Frises des préceintes ou côtés extérieurs, et dossier. Ces ornements proviennent dudit canot impérial.

156. Fragments de frises d'acanthe. Débris trouvés parmi les épaves de la frégate *la Sémillante*.

319. Allégorie de la découverte de l'Amérique. A droite, le Génie de la marine, debout; à gauche, l'Histoire, assise, tenant de la main gauche un style; au centre, un globe terrestre. Figures de haut relief et de grandeur naturelle.

321. Tableau d'arrière d'un canot.

326. Tableau d'un canot construit sous Louis XVIII.

333. Fronton de dunette du vaisseau *le Souverain*.

334. Couronne de vigne et d'olivier.

336. Frises des bouteilles du vaisseau *le Souverain*.

339. Frises de l'arrière du même vaisseau.

342. Deux hermès ou gaines surmontées d'une tête d'Égyptienne.

345. Fragments de cariatides colossales. Ils proviennent du vaisseau *le Jupiter*.

347. Corbeille de fleurs.

349. Deux Tritons. Ils servaient de supports à des portemanteaux ou bras auxquels on suspend un canot.

352. Écusson entouré de drapeaux, armes, etc.

353. Dossier d'arrière sculpté d'un canot impérial.

354. La Charte constitutionnelle. Provenant du vaisseau *le Souverain*.

355. Autres frises de l'arrière du vaisseau *le Souverain*.

358. Enfant tenant un écusson.

... Autre enfant tenant un écusson.

360. Frise exécutée sous Louis XVIII.

363. Frises des préceintes ou côtés extérieurs d'un canot.

... Pilastre, orné de figures et d'attributs, de l'époque Louis XVIII.

... Tableau d'arrière sculpté d'un canot.

... Panneau orné de figures, de rinceaux, de médaillons.

... Couronne de fleurs inachevée.

... Huit bustes de dimension colossale ayant orné des poulaines de grands vaisseaux.

Toulon, le 3 avril 1889.

Ch. Gixoux,
Membre de l'Académie du Var, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Toulon.

XXVI

NOTES ET DOCUMENTS RELATIFS AU TRANSFERT DU MAUSOLÉE DE LESDIGUIÈRES DU GLAISIL A GAP EN 1798.

Le mausolée de Lesdiguières se conserve actuellement à Gap, à l'hôtel de la préfecture, dans la salle du conseil général des Hautes-Alpes. Mais, avant de parler du transfert de ce monument du

Glaisil à Gap en 1798, il ne sera peut-être pas inutile de dire quelques mots de Lesdiguières lui-même et des artistes qui ont exécuté son cénotaphe.

François de Bonne, duc de Lesdiguières, maréchal et connétable de France, naquit à Saint-Bonnet en Champsaur (Hautes-Alpes), le 1er avril 1543. De bonne heure il embrassa le calvinisme; en 1562, il prit les armes en sa faveur; en 1565, il était capitaine de compagnie. En 1572, Lesdiguières suivit à Paris le roi de Navarre; mais bientôt la maladie de Claudine de Bérenger, sa femme, le rappela en Dauphiné et lui permit d'échapper ainsi à la Saint-Barthélemy. Dès lors, il se trouve mêlé à toutes nos luttes religieuses; il est le chef des protestants en Dauphiné. En 1577, il s'empare de Gap; en 1585, d'Embrun; en 1590, de Briançon et de Grenoble. La majeure partie de sa vie est employée à combattre les ligueurs et le duc de Savoie. Henri IV, dont il fut toujours l'un des plus fidèles serviteurs, le nomme, en 1598, lieutenant général en Dauphiné; il lui donne, en 1609, le bâton de maréchal. En 1611, Lesdiguières est créé duc et pair de France; en 1621, il devient maréchal de camp général, et en 1622, après son retour au catholicisme, il est fait connétable. La mort de Lesdiguières arriva peu après à Valence (28 septembre 1626). Son corps, dit Videl[1], « fut « porté avec tous les honneurs convenables et en grande com- « pagnie, à Lesdiguières, dans un sépulchre que, dès longtemps, il « s'y estoit fait dresser, par Jacob Richier, excellent sculpteur ».

Voici quelle est la description que Videl fait de ce monument : « Tout l'ouvrage, dit-il, est porté par un piédestal de marbre noir[2], « enrichy de quatre basses tailles de marbre blanc[3], représentant « la prise de Grenoble [1590], la bataille de Pontcharra [1591], le « combat des Molettes [1597] et la prise du fort de Barraux [1598]. « Au-dessus, est élevé un vase ou tombeau de marbre noir, sou- « tenu par deux chérubins de marbre blanc où repose son effigie « de mesme marbre, couchée et armée à la moderne. Aux deux « costez, il y a deux pyramides de marbre noir, et au-dessus de

[1] *Histoire... du connétable de Lesdiguières.* Paris, 1638, in-f°, p. 477.

[2] Du Champsaur. (Ladoucette, *Histoire des Hautes-Alpes,* 1848, p. 258.)

[3] Ces bas-reliefs sont en albâtre de Boscodon (commune des Crottes, canton d'Embrun). Ladoucette, *loc. cit.*

« l'effigie, deux anges de marbre blanc, soustenant une table de « marbre noir pour l'épitaphe [1]. Au plus haut, paroissent les « armoiries [2] de marbre blanc, avec nombre de trophées, tout cela « enrichy de fort belles cornices, de moullures, de pointes de dia- « mant et d'autres pareils ornemens que l'art y a curieusement « apportez [3]. »

Lesdiguières, ainsi que vient de nous l'apprendre l'historien Videl, avait fait élever son tombeau de son vivant. Le testament qu'il dicta le 13 juillet 1613 en fait également foi. Voici, entre autres choses, ce qu'on y lit : Il veut que son « corps soit porté au « chasteau des Diguières, pour estre ensépulturé au-dedans le « tumbeau de la chappelle qu'il seigneur testateur a faict édiffier « dans ledit chasteau ; lequel tumbeau, ajoute-t-il, en cas qu'il ne « soit entièrement édifié l'hors de son dit deccès, ses exécuteurs « feront parachever honorablement [4] ».

On croit généralement que le plan du tombeau de Lesdiguières a été conçu et exécuté par Jacob Richier [5]. Il est certain, cependant, que le projet du mausolée de Lesdiguières n'est pas de Jacob Richier, mais bien de son frère *Jean*. C'est ce que prouvent « deux dessins identiques d'un tombeau au bas duquel est écrit : *Jean Richier fait le* 20 *juin* 1604 *à Vizille en Dauphiné* », tombeau qui n'est autre que celui du connétable [6]. Un acte notarié, récemment découvert et publié par M. Maignien, conservateur de la bibliothèque de Grenoble, établit positivement que Jean Richier, « mestre sculpteur », était, le 4 juin 1604, à Grenoble [7]. C'est lui, probablement, qui appela son frère Jacob de Lorraine en Dauphiné. Toutefois le nom de Jacob Richier n'apparaît en Dauphiné, dans les actes publics, qu'en 1614 [8]. En tout cas, le mausolée de Lesdiguières fut sculpté d'après les dessins de Jean, par Jacob Richier. Il était certainement en cours d'exécution en 1613, et il était ter-

[1] Cette épitaphe a été remplacée par une inscription qu'on reproduira plus loin.

[2] *De gueules au lion d'or, au chef cousu d'azur, chargé de trois roses d'argent.*

[3] Videl, *op. cit.*, p. 478. — Voir la planche XI, ci-contre.

[4] Comte Douglas et Roman, *Correspondance de Lesdiguières*, t. III, p. 394. Cf. p. 499 et suiv.

[5] Roman, *Répertoire archéologique des Hautes-Alpes*, 1888, col. 198.

[6] Ed. Maignien, *les Artistes grenoblois*, 1887, p. 290.

[7] *Op. cit.*, p. 291-292.

[8] Maignien, *op. cit.*, p. 293.

Planche XI

Page 824.

MAUSOLÉE DE LESDIGUIÈRES

miné en 1626, puisque à cette époque le connétable y fut « ensépulturé ».

S'il faut en croire un écrivain dauphinois du commencement de ce siècle, « Richier employa six ans à ce travail. Il fut nourri au château de Lesdiguières en Champsaur, en outre de son salaire qui n'alla qu'à environ 6,000 francs[1]. » « La tradition, dit de son côté Ladoucette, prétend que Lesdiguières retint en charte privée Jacob Richier jusqu'à ce qu'il eût fini ce bel ouvrage[2]. » Jusqu'ici aucun document n'est venu confirmer ou infirmer cette tradition populaire.

Le mausolée de Lesdiguières est resté jusqu'à la fin du siècle dernier au château des Diguières[3]. En 1798, les administrateurs des Hautes-Alpes, préoccupés de la conservation des œuvres d'art qui existaient dans ce département et désireux de sauver d'une perte à peu près certaine ce chef-d'œuvre de la sculpture française, firent d'actives démarches pour le faire transférer à Gap.

Ce sont ces démarches que nous révèlent les documents transcrits ci-après :

Le 27 thermidor an VI (14 août 1798), l'administratien centrale des Hautes-Alpes prend l'arrêté suivant, dans lequel elle demande à la « citoyenne de Veynes », née de Maugiron, de Grenoble[4], de vouloir bien consentir au déplacement du mausolée de Lesdiguières et à son transfert du Glaisil à Gap. Cet arrêté témoigne des sentiments qui animaient alors les esprits en France et, en particulier, du réveil des choses de l'Art, après la tourmente révolutionnaire, dans le département des Hautes-Alpes, réveil qui, sous les préfets Bonnaire et Ladoucette, se manifesta si énergiquement, mais qui, malheureusement, fut bientôt suivi d'un long et profond sommeil artistique, dont, hélas ! nous sortons à peine aujourd'hui !

Voici ce document important :

[1] [Jacques-François-Joseph de Rochas] *Nouveau pas sur les sentiers de la nature*, etc. Gap, Genoux, 1808, p. 107.

[2] *Histoire des Hautes-Alpes*, 1848, p. 258.

[3] Commune du Glaisil, canton de Saint-Bonnet-en-Champsaur (Hautes-Alpes).

[4] Fille de Louis-François, comte de Maugiron, « lieutenant général des armées du Roi », et de Marie-Françoise de Sassenage. (G. de Rivoire de la Batie, *Armorial de Dauphiné*, 1867, p. 66.)

« *Arrêté de l'administration centrale des Hautes-Alpes, par lequel la citoyenne de Veynes est instamment priée de consentir au transfert du mausolée de Lesdiguières du Glaisil à Gap.*

« Du 27 thermidor an VI de la République française une et indivisible, dans le lieu ordinaire des séances de l'administration centrale du département des Hautes-Alpes; présents les citoyens Allemand, président, Eyraud, Maigre, Rossignol et Meissas, administrateurs, Bontoux, commissaire du Directoire exécutif, et Farnaud, secrétaire en chef.

« L'administration :

« Considérant que, tandis que la République française fait les plus grands efforts pour réunir les chefs-d'œuvre des Arts qui se trouvent dans les contrées que ses armes ont conquises, il est digne de sa sollicitude de porter ses regards sur ceux qui sont dans l'étendue de son ressort et qui ont pu fixer l'attention des artistes célèbres et des savants;

« Considérant que le mausolée en marbre de Lesdiguières a toujours passé pour un chef-d'œuvre de sculpture, qu'il a déjà éprouvé quelques dégradations, que bientôt il en éprouverait de plus grandes s'il restait plus longtemps dans la petite commune du Glaisil, où, malgré toute la sollicitude du propriétaire, des ignorants ou des gens malintentionnés pourraient le détruire;

« Considérant que la position de cette commune prive les gens de l'Art de la vue de ce beau monument; qu'il serait bien mieux à la portée des amateurs, s'il se trouvait placé au chef-lieu de département; que, pour parvenir à ce but, l'administration doit adresser sa demande à la citoyenne de Veynes à Grenoble, propriétaire du mausolée; que l'on doit tout espérer de son désintéressement et de l'attachement qu'elle porte à cette contrée où presque tous ses biens sont situés; qu'elle est trop l'amie des Beaux-Arts pour que l'administration ne soit pas convaincue qu'elle leur rendra ce nouvel hommage, en permettant que ce chef-d'œuvre soit placé dans un local qui réponde à son importance;

« Considérant enfin que le motif de préférence que réclame l'administration centrale est encore fondé sur ce que ce monument se trouve dans son ressort et qu'elle verrait avec la plus sen-

sible peine qu'il fût destiné pour toute autre commune, s'il entre dans l'intention de la citoyenne de Veynes de le déplacer;

« Le commissaire du Directoire exécutif ouï,

« Arrête par tous les motifs que dessus :

« La citoyenne de Veynes est très instamment priée par l'administration centrale du département des Hautes-Alpes de vouloir bien mettre à sa disposition le mausolée de Lesdiguières pour être placé dans l'une des salles du bâtiment qu'elle occupe, et pouvoir être, par ce moyen, apprécié par les savants et les artistes qui pourront passer dans cette contrée.

« Si, comme on a lieu d'attendre cette marque de bienveillance de la part de la citoyenne de Veynes, elle veut bien accéder à la demande de l'administration centrale, elle est encore priée de lui faire parvenir par écrit les autorisations pour l'enlèvement du mausolée et son transfèrement à Gap, et de recevoir en avance l'expression de ses sentimens de gratitude.

« Et ont les administrateurs signé avec le commissaire du Directoire exécutif et le secrétaire en chef.

« ALLEMAND, — EYRAUD, — MAIGRE, — NICOLAS, — MEISSAS, — FARNAUD [1]. »

Quelques jours après cet arrêté, le 9 fructidor an VI (26 août 1798), l'administration centrale des Hautes-Alpes en prit un second, plus important et plus radical que le premier. A la suite des plaintes que le « citoyen Allemand-Dulauron, homme de loi à Grenoble et procureur fondé de la citoyenne de Veynes », lui fit parvenir au sujet des dégradations qu'éprouvait journellement le mausolée de Lesdiguières, l'administration départementale, sans attendre la réponse à la demande qui avait été faite, le 14 août précédent, à madame de Veynes-Maugiron, arrêta qu'un commissaire, « pris dans son sein,... accompagné d'un ingénieur et du citoyen Duvernon, architecte », se rendrait au Glaisil, et, dans le cas où le monument de Lesdiguières ne pourrait pas y être conservé sans danger, ledit commissaire prendrait les mesures nécessaires pour le faire transporter où il jugerait « convenable ».

[1] *Registre des arrêtés de l'Administration centrale des Hautes-Alpes* (Archives des Hautes-Alpes, série L, n° 16), f° 171.

Voici ce second arrêté :

« *Arrêté de l'Administration centrale des Hautes-Alpes qui ordonne le transfert du mausolée de Lesdiguières dans un lieu convenable.*

« Du 9 fructidor an VI de la République française une et indivisible, dans le lieu ordinaire des séances de l'administration centrale du département des Hautes-Alpes. Présents les citoyens Allemand, président, Eyraud, Rossignol, Nicolas, Meissas, Maigre, administrateurs, Bontoux, commissaire du Directoire exécutif, et Farnaud, secrétaire en chef.

« Le commissaire du directoire exécutif donne lecture à l'administration de la lettre qu'il vient de recevoir du citoyen Allemand-Dulauron, homme de loi à Grenoble et procureur fondé de la citoyenne de Veynes, par laquelle il se plaint des dégradations qu'éprouve journellement le mauzolé de Lesdiguières et l'appartement où il se trouve placé, dans lequel, dit-il, on s'est introduit pour batre du bled et où l'on a enlevé des barres, des grilles et même mutilé le monument. Il ajoute que l'on a poussé la hardiesse jusques à arracher le fer blanc du toit, ce qui expose tout le bâtiment à crouler. Le citoyen Allemand provoque, en conséquence, la surveillance des autorités pour arrêter de pareils désordres et prévenir touts les inconvéniens qui pourroient en résulter.

« L'administration, considérant que, d'après les puissans motifs exposés dans son arrêté du 27 thermidor, elle ne doit pas balancer de prendre des mesures efficaces pour empêcher la destruction du monument de Lesdiguières ;

« Considérant qu'elle a tout lieu d'attendre de la complaisance de la citoyenne de Veynes qu'elle accédera à la demande que lui a présentée l'administration centrale ;

« Le commissaire du Directoire exécutif ouï :

« Arrête qu'un commissaire pris dans le sein de l'administration, accompagné d'un ingénieur et du citoyen Duvernon, architecte, se rendra sur les lieux pour vérifier si le monument dont s'agit peut être conservé sans danger dans le local où il est placé, et que, dans le cas où ils reconnaîtraient le contraire, ils sont autorisés à prendre toutes les mesures nécessaires pour le mettre en sûreté,

en le faisant transporter où ils jugeront convenable. De tout quoi ils dresseront un rapport[1].

« Elle arrête, en outre, que le commissaire du département requerra vis-à-vis qui de droit toutes les voies nécessaires pour parvenir à découvrir les auteurs des dégradations et dilapidations qui se sont commises à Lesdiguières.

« Et ont les administrateurs signé, avec le commissaire du Directoire exécutif et le secrétaire en chef :

« ALLEMAND, — EYRAUD, — MAIGRE, — ROSSIGNOL, — NICOLAS, — MEISSAS, — BONTOUX, commissaire, FARNAUD, secrétaire[2]. »

Cet arrêté, très autoritaire, aurait pu, à d'autres époques, créer à l'administration départementale des Hautes-Alpes de réels embarras. Heureusement la réponse de la « citoyenne de Veynes» fut aussi favorable qu'on pouvait le souhaiter. Cette réponse mérite, à mon avis, d'être reproduite ici *in extenso :*

« *Copie de la lettre écrite par la citoyenne de Veynes à l'Administration des Hautes-Alpes.*

« Valence, le 10 fructidor an VI.

« CITOYENS ADMINISTRATEURS,

« Je viens de recevoir à l'instant l'extrait de l'arrêté que vous avez pris le 27 thermidor dernier pour me demander le mausolée du conétable de Lesdiguière, déposé dans la chapelle du ci-devant château dudit lieu, à l'effet de le placer dans un local qui réponde à son importance.

« C'est avec plaisir et empressement que j'accorde cette demande, enchantée de trouver cette occasion à pouvoir faire quelque chose qui soit agréable à l'administration des Hautes-Alpes et en particulier aux citoyens et commissaire du pouvoir exécutif qui le composent.

« Vous pouvez, en conséquence, donner les ordres nécessaires pour l'enlèvement et le transport au lieu que vous trouverez bon.

[1] Ce rapport n'a pas été retrouvé aux Archives des Hautes-Alpes.
[2] *Registre cité,* f° 176.

Le dépositaire des clefs de la chapelle sera prévenu de ma part pour qu'il aye à se conformer à tout ce que vous prescrirés.

« Agréés, Citoyens administrateurs, l'assurance parfaite des sentiments fraternels avec lesquels je suis votre concitoyenne.

« MAUGIRON-VEYNES [1]. »

Nous ne connaissons pas les détails relatifs à la translation du mausolée de Lesdiguières à Gap. Il est certain qu'elle eut lieu aussitôt après la réception de la lettre précédente. C'est ce que prouve l'inscription suivante, qui se lit aujourd'hui sur le monument même de Lesdiguières, à la place de l'inscription qui devait y exister primitivement. Elle résume parfaitement les notes et documents qui précèdent :

FRANÇOIS DE BONNE,
DUC DE LESDIGUIÈRES, MORT EN 1626
LIBERTÉ, ÉGALITÉ
CE MONUMENT ACCORDÉ PAR LA CITOYENNE
MAUGIRON VEYNES, PROPRIÉTAIRE
A ÉTÉ TRANSPORTÉ DE LA CHAPELLE
DU CI-DEVANT CHATEAU DE LESDIGUIÈRES
A GAP, PAR LES SOINS
DE L'ADMINISTRATION CENTRALE
DU DÉPARTEMENT DES HAUTES-ALPES
EN EXÉCUTION DE SES ARRÊTÉS
DES 27 THERMIDOR ET 9 FRUCTIDOR
AN VI DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE [2].

Bien que l'administration des Hautes-Alpes eût, d'abord, proposé de placer le tombeau de Lesdiguières « dans une des salles du bâtiment » qu'elle occupait, de fait il fut « déposé dans une des chapelles de la cathédrale de Gap [3] ».

Le préfet Ladoucette, en 1809, voulait faire transférer le tom-

[1] *Registre cité*, f° 176, en marge.

[2] Cette translation est attestée aussi par les lettres de l'Administration centrale des Hautes-Alpes « à la citoyenne de Veynes », du 21 fructidor, et au « citoyen Allemand-Dulauron », du 27 fructidor an VI. (Archives des Hautes-Alpes, L 51.) Voir, ci-après, Pièces justificatives, I et II.

[3] LADOUCETTE, *op. cit.*, p. 258.

beau de Lesdiguières « au Musée départemental » qu'il avait créé à Gap, peu auparavant[1]. Mais ce projet ne fut pas mis à exécution, et le chef-d'œuvre des frères Richier resta à la cathédrale jusqu'en 1836. C'est à cette époque qu'il a été transporté dans la salle du conseil général des Hautes-Alpes, ainsi que l'atteste l'inscription suivante, gravée sur le socle du sarcophage :

CE MAUSOLÉE DU HÉROS DAUPHINOIS A ÉTÉ TRANSFÉRÉ, EN JUIN 1836, DANS LA SALLE DES SÉANCES DU CONSEIL GÉNÉRAL DU DÉPARTEMENT DES HAUTES-ALPES PAR LES SOINS DE SCIPION MOURGUE, PRÉFET.

Malgré l'endroit très honorable où se trouve aujourd'hui le mausolée de Lesdiguières, nous pensons qu'il pourrait être beaucoup mieux conservé ailleurs, par exemple dans une des chapelles de la nouvelle cathédrale de Gap. D'abord, par suite de l'exiguïté même de la salle du conseil général des Hautes-Alpes, il est difficile de bien juger de l'effet d'ensemble du monument. De plus, les quatre bas-reliefs qui ornent la base du mausolée sont cachés et masqués par les pupitres et sièges des conseillers généraux, et ce n'est qu'à grand'peine qu'on peut les examiner en détail. Enfin les chances de détérioration qu'on a voulu éviter sont loin d'être écartées, car, en circulant dans cette salle, il y a danger de dégrader les bas-reliefs eux-mêmes ; ils sont à peine éloignés de quelques centimètres des fauteuils où siègent les honorables conseillers généraux des Hautes-Alpes.

Quel que soit le sort réservé au souhait que je viens de former, il n'était peut-être pas hors de propos de redire la sollicitude dont nos pères entourèrent, il y a près de cent ans, le mausolée de Lesdiguières, — l'un des monuments les plus remarquables qui existent dans les Hautes-Alpes, l'œuvre la plus estimée des frères Jean et Jacob Richier, celle qui rappelle le mieux le grand capitaine dauphinois et son amour éclairé des arts et des artistes.

P. GUILLAUME,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, Archiviste des Hautes-Alpes, à Gap.

[1] LADOUCETTE, *op. cit.*, p. 258.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

« *A la citoyenne de Veynes à Valence, le* 21 *fructidor an* 6.

« Nous nous empressons, Citoyenne, de vous faire nos remercimens et de vous témoigner notre reconnaissance du don que vous avez bien voulu faire au département des Hautes-Alpes, par votre lettre du 11 de ce mois, du mausolé du connétable de Lesdiguières et de l'honnêteté que vous avez mis dans un procédé aussi généreux. Nous allons donner des ordres pour faire transférer ce monument dans ce chef-lieu du département et nous prendrons pour sa conservation toutes les mesures qui sont en notre pouvoir. En attendant nous devons vous informer que l'administration a arrêté que votre lettre du 11 de ce mois sera transcrite en marge de notre arrêté du 23 thermidor, pour que la postérité soit informée que c'est à vous à qui elle devra ce prétieux monument des Arts.

« Salut et fraternité [1]. »

II

« *Au citoyen Allemand Dulauron à Grenoble, le* 27 *fructidor an* 6.

« L'administration, Citoyen, n'a pas ignoré que c'était principalement à vos soins obligeans qu'elle devait la détermination que vient de prendre la citoyenne de Veynes, en accordant au département des Hautes-Alpes le mausolé du connétable de Lesdiguières.

« Comme on met un grand prix à ce monument de l'Art, elle éprouve des sentiments de gratitude proportionnés au sacrifice. Nous nous plaisons à les partager entre la citoyenne de Veynes et vous, et nous vous prions d'être convaincu que nous saisirons toutes les occasions de vous donner des témoignages de notre sensibilité.

« Salut et fraternité [2]. »

[1] *Registre de correspondance de l'Agriculture et des Arts.* (Archives des Hautes-Alpes, série L, n° 51.) Lettre n° 325.

[2] *Registre cité.* Lettre n° 334.

XXVII

UN PEINTRE BERNAYEN

MICHEL HUBERT-DESCOURS.

1707-1775.

M. le marquis de Chennevières a consacré aux peintres provinciaux de l'ancienne France quatre volumes pleins de documents, de recherches curieuses, de pages charmantes. En bon Normand, il y a fait une large place à la Normandie. Quentin Varin, le premier maître de Poussin, Saint-Igny, Sacquespée, Le Tellier, les Jouvenet, les Restout, Tournières, Blain de Fontenay, ont été l'objet d'études originales, d'aperçus ingénieux et de jugements marqués au coin de la meilleure critique. L'auteur a remis en valeur des noms oubliés ou dédaignés; il a ramené quelques rayons de lumière sur plus d'une renommée éteinte; enfin, il a victorieusement soutenu la thèse que l'art provincial a eu ses grands maîtres, et que plus d'un de ces braves artistes, qui ne virent jamais l'Italie, qui ne firent même pas le voyage de Paris, sont dignes de l'honneur qui leur est fait de figurer en belle place dans les plus riches Musées de province.

Pourtant une lacune nous a frappé dans cette longue nomenclature de peintres normands. Le nom de Descours ne s'y trouve pas. Est-ce que son œuvre ne valait pas qu'on s'y arrêtât? Assurément non. Ce qui a fait, croyons-nous, hésiter M. de Chennevières, c'est l'absolue pénurie de documents en face de laquelle il s'est trouvé.

Les historiens de la peinture citent bien le nom de Descours; ils le font étudier à Paris, dans l'atelier de Rigaud, et c'est tout. Vraiment, c'est trop peu. Ce que nous connaissions des œuvres de Descours nous faisait désirer remettre en relief cette honnête figure d'artiste connue seulement de ses compatriotes. Longtemps nous dûmes attendre. Les documents n'apparaissaient pas, et nous nous contentions, dans nos excursions à travers les églises de la contrée, de noter soigneusement les tableaux signés du maître bernayen.

Une bonne fortune inattendue nous met à même de jeter quelque lumière sur la vie de notre compatriote et de faire connaître un peu l'homme en même temps que l'artiste. Avec une obligeance dont nous nous plaisons à lui témoigner ici notre reconnaissance, M. Damiens-Laurent, d'Évreux, a bien voulu nous communiquer un petit manuscrit autographe où Descours a raconté les années de sa jeunesse jusqu'à l'époque de son mariage[1]. Il y a ajouté, en appendice, les dates de la naissance de ses trois enfants, avec les noms de leurs parrains et marraines. C'est presque un livre de raison... avec quelques différences, toutefois, comme on le verra.

Michel Hubert, plus connu sous le nom de Descours, qu'il prit lui-même pour distinguer la branche à laquelle il appartenait, naquit à Bernay, paroisse Sainte-Croix, le 12 septembre 1707, de Michel Hubert et de Françoise Devaux[2]. Son père lui fit donner « toute l'éducation que son état et ses moyens lui permirent ». Le jeune Hubert se sentit du goût pour la peinture, et, chose assez étrange, son père, un bourgeois aisé, loin de s'opposer à cette vocation que l'on a de tout temps considérée comme quelque peu aventureuse, lui « laissa une entière liberté pour étudier ».

Les progrès du jeune dessinateur étaient indiscutables, et il fallait se rendre à l'évidence. Il y avait en Michel Hubert l'étoffe d'un peintre. Il s'est peint lui-même, à l'âge de vingt ans, en 1727,

[1] Ce manuscrit in-16 de 57 pages, relié en basane verte, est intitulé : *Les Amours de M. Hubert-Descours avec Mademoiselle Marie F..., écritte* (sic) *par luy-même, en l'an* 1737. Après avoir appartenu à Mme Anquetin, d'Évreux, parente de Descours fils, il a passé aux mains de Mme Damiens-Laurent.

[2] Archives municipales de Bernay, *Registres de catholicité de la paroisse Sainte-Croix*. Il existe une *Généalogie de la famille des Hubert, faite le* 17 *février* 1767 *par Maurice Hubert-Descours, né le* 22 *juillet* 1740. C'était le fils de François Hubert dont il est question dans le passage suivant : « Le fief de Bosc-le-Comte, quart de haubert, relevant du fief de Brucourt, consistant en 219 acres de terre, manoir seigneurial, vendu pour..... à François Hubert Des Cours, par acte insinué le 11 juillet 1751, reconnu par sentence du 10 juin 1752. » Cité dans les *Mémoires et notes*, etc., d'Auguste Le Prevost, t. I, p. 320. Hubert-Descours blasonnait : *d'azur, au chevron d'or, accompagné de trois lions du même.* « Cette famille était une des plus notables et surtout des plus anciennes de Bernay. Vers le milieu du dix-septième siècle, elle se partagea en trois branches : l'aînée, les Hubert-La Famille; la deuxième, les Hubert de la Huberdière; la troisième, les Hubert-Descours. Ces surnoms tout locaux, ils les avaient pris ou on les leur avait donnés, suivant l'usage, pour distinguer les trois branches de la famille. » Le colonel Gorjon, *Notice biographique sur le colonel Pierre-Robert Hubert de la Huberdière*. Bernay, 1885, p. 7.

alors qu'il n'avait point encore quitté sa ville natale et n'avait reçu de leçons que de quelque peintre inconnu, praticien fort modeste sans doute, et que nous voudrions pouvoir nommer ici. Descours s'est représenté à mi-corps et de face, en habit rouge grenat, gilet blanc et cravate noire, le tricorne sous le bras gauche, la main droite passée dans l'habit entr'ouvert. Sa chevelure est poudrée, le front carré, le teint clair, le nez fort, la physionomie fine et souriante, les yeux bien ouverts et singulièrement vivants. Au dos de la toile on lit : *Michel Hubert, sieur Descours, né à Bernay, peint par luy-même âgé de vingt-ans,* 1727. Ce n'est là qu'un début, où l'inexpérience du pinceau se trahit en plus d'un endroit, mais où l'on sent déjà un artiste bien doué et qui possède une entente singulière de la physionomie [1].

A l'âge de vingt-quatre ans, en 1731, Descours partit pour Paris, avec la résolution bien arrêtée de devenir quelqu'un et de se faire un nom dans l'art qu'il aimait. Grâce à de chaudes recommandations, il put entrer dans l'atelier d'Hyacinthe Rigaud, le célèbre portraitiste. C'est à cette école qu'il prit les bonnes qualités de sa peinture, l'intelligence de la physionomie, l'aisance des draperies, un style correct, un coloris solide.

L'un des premiers tableaux que nous connaissions est daté de 1732, l'année qui suivit son arrivée à Paris. Il représente une *Notre-Dame de Pitié*. Cette petite toile, que l'on peut voir au Musée de Bernay, est intéressante en ce qu'elle marque le point de départ d'un talent qui devait beaucoup gagner en ampleur et en souplesse. La donnée est très simple : la sainte Vierge au pied de la croix, et devant elle le Christ mort. Le coloris est pâle et triste, mais le sentiment est vrai et le dessin savant, surtout dans le corps inanimé du Sauveur.

Les sévères conseils que le père avait donnés à son fils en le quittant avaient été religieusement suivis. Au lieu de partager les amusements et les plaisirs auxquels se livraient ses camarades d'atelier, Descours garda des mœurs sévères et fut un infatigable travailleur. « Après avoir passé l'espace de quatre années dans une étude et une attache continuelles, sans voir qui que ce soit au

[1] Ce curieux portrait appartient à M. Hubert-La Famille, au château de Plainville, près de Bernay.

monde, je me reprochai moi-même ma trop grande solitude. Mais quelques efforts que je pusse faire pour me procurer quelque amusement avec mes confrères d'atelier, cela me fut impossible, et ce n'étoit jamais que par une certaine politique qui témoignoit plus d'ennui que de gaieté de cœur; ce qui faisoit qu'on me voyoit rarement en partie de plaisir avec eux. Mon vray contentement étoit d'être seul. Si j'allois quelquefois respirer l'air, les lieux fréquentés n'étoient point mes délices; au contraire, j'évitois toujours cette grande multitude de monde qui ne m'étoit qu'ennuyeuse. Je choisissois avec passion les routes écartées pour jouir avec tranquillité des pensées dont mon esprit s'occupoit [1]. »

Ce bon provincial, qui ne se sentait point de goût pour la vie facile de la jeunesse parisienne, avait gardé un vif souvenir de son pays natal. Il songea à venir passer quelques mois à Bernay, au sein de sa famille. Du reste, la renommée l'y avait précédé : il n'avait qu'à apporter ses pinceaux, on lui promettait de la besogne.

« Nous arrivâmes à Bernai, dit-il, où je me retrouvai dans ma famille et parmi nos amis, qui me reçurent avec bien de la joye. Je fus fort pressé d'expédier les ouvrages que j'avois à faire dans le païs; mais il m'en survint tant, qu'au lieu de deux mois que je m'étois proposé d'y rester, j'y demeurai près de huit mois. Les fréquentes parties de plaisir et de chasse que mes amis me procurèrent contribuèrent beaucoup à ce retardement [2]. »

De retour à Paris, Descours se remit à la peinture avec une ardeur nouvelle. Mais sa vie, jusque-là si calme, allait se trouver profondément agitée. Depuis quelques mois, il s'était étroitement lié avec l'un de ses camarades d'atelier nommé Fabre, qui demeurait rue de la Mortellerie. Ce jeune homme fit de son ami un portrait si flatteur, parla si avantageusement, en présence de ses parents, de sa bonne humeur et de ses manières honnêtes, que la maison paternelle fut bientôt ouverte au jeune artiste. Fabre avait deux sœurs. Descours s'éprit de la plus jeune. Longtemps il garda

[1] Manuscrit cité.

[2] Que sont devenus ces travaux que Descours exécuta pendant ce séjour à Bernay, c'est-à-dire vers 1735? Nous possédons une bannière peinte à l'image de la sainte Vierge et de saint Pierre, provenant de l'église de Malouy, non signée, il est vrai, mais qui nous paraît pouvoir être attribuée à Descours. Peut-être se rattache-t-elle à ce premier séjour du peintre à Bernay.

son secret, et quand il vint à Bernay, il ne s'ouvrit pas de ses projets à son père. Enfin, il se décida à demander la main de Marie Fabre. Le père de la jeune fille était mort quelque temps auparavant, et Mme Fabre voyait d'un bon œil le mariage qui se préparait. Il n'en fut pas de même d'un vieil oncle janséniste, le Père Fabre, de l'Oratoire, auquel il ne semblait pas que la condition des futurs époux pût s'accommoder [1]. Sa nièce était loin d'être riche, tandis que Descours, peintre déjà connu, paraissait être sur le chemin de la fortune. Ce fut bien autre chose quand le jeune artiste fit part à son père de sa demande en mariage. Il en reçut la lettre suivante :

« Je désapprouve beaucoup moins, mon fils, le choix que vous venez de faire, que l'imprudence que vous avez de demander en mariage une demoiselle sans consulter auparavant quels étoient mes sentiments. J'aurois cru devoir estre le premier informé de votre amour avant que d'en avoir fait les avances dont je ne vous réponds pas de la réussite, ny du succès que vous en attendez. Croyez-moi, ne pensez pas encore à vous engager dans les embarras du ménage. Vous êtes jeune, et vous ne devez uniquement songer qu'à la perfection de votre art. C'est le conseil qu'un fils tel que vous doit recevoir de ma part [2]. »

En lisant cette sévère mercuriale, Hubert-Descours comprit qu'il fallait, du moins pour un temps, renoncer à un projet si mal accueilli. Il fit donc ses soumissions à son père, qui, le croyant bien converti, lui écrivit :

« J'ai appris avec plaisir, mon fils, que vous commencez à devenir raisonnable. Appliquez-vous donc derechef à l'étude de votre art, et apprenez une fois pour toutes à vaincre généreusement tout ce qui peut vous nuire et vous être contraire pour arriver où la gloire vous appelle [3]. »

En cédant à l'orage, Descours n'avait nullement renoncé à son projet d'épouser Marie Fabre. Persuadé qu'il gagnerait sa cause

[1] Jean-Claude Fabre, prêtre de l'Oratoire, né à Paris en 1668. S'étant avisé, dans une édition de Richelet, en 1709, d'insérer des articles jansénistes, il dut sortir de l'Oratoire, et son ouvrage fut supprimé. Rentré dans sa congrégation après la mort de Louis XIV, il entreprit de continuer l'*Histoire ecclésiastique* de Fleury. On lui fit défense de l'achever, après qu'il en eut donné quatorze volumes. Il mourut le 22 octobre 1753. Voir les *Mémoires de Picot*, t. III, p. 439.

[2] Manuscrit cité.

[3] Manuscrit cité.

s'il la plaidait en personne, il partit pour Bernay et réussit, cette fois, à obtenir le consentement de son père.

Lorsqu'il put, à son retour, annoncer cette heureuse nouvelle à la famille Fabre, ce fut un triomphe. Descours en devint poète. A quelque temps de là, la fête de sa fiancée lui offrit une occasion favorable pour exprimer ses sentiments. Il a raconté lui-même ce petit épisode en termes trop sincères et trop naïfs pour que nous ne les reproduisions pas ici. « Je composai quelques bouts-rimés par lesquels j'exprimois ma flamme, sa beauté et ses grâces. Je touchai aussi sur mon bonheur et ma gloire d'avoir si généreusement combattu tant d'ennemis sur lesquels j'avois remporté une si belle victoire. J'accompagnai ce petit ouvrage de ma Minerve d'un bouquet de fleurs rares auquel étoit attaché un éventail orné d'une peinture en miniature faite de mes mains. Je me représentai sous la forme du berger Pâris qui lui présentoit la pomme d'or. Cette imagination lui parut assez bien trouvée; elle m'en fit compliment et m'en remercia. Pour célébrer cette fête et pour faire la galanterie tout au long, j'accordai une flûte parmi l'harmonie de plusieurs instruments de mes amis, avec lesquels je répétai sous ses fenêtres mille et mille airs plus tendres les uns que les autres. Peu de temps après, nous célébrâmes l'heureux jour de notre hyménée, ce saint lien qui nous a unis ensemble, jusqu'à ce qu'il plaise à la Divinité céleste de nous séparer [1]. »

Ce fut le 15 octobre 1737 que Michel Hubert-Descours épousa Marie-Jacqueline Fabre, dans l'église Saint-Paul, à Paris. Trois enfants naquirent de leur union : 1° Marie-Jacqueline, née le 26 août 1738, et baptisée le même jour à Saint-Paul. « Le parrain fut Michel Hubert, son grand-père, bourgeois de Bernay en Normandie, et la marraine, Jacqueline Caille, veuve de Jean Fabre, sa grand'mère, bourgeoise de Paris. » 2° Henriette-Geneviève, née le 3 janvier 1740, baptisée le même jour à Saint-Paul; 3° Michel-Pierre, né le 27 février 1741 et baptisé le lendemain à Saint-Germain-l'Auxerrois [2]. Il devint peintre comme son père. Quelques

[1] Manuscrit cité.

[2] Manuscrit cité. Son parrain fut « Pierre Hubert, son cousin, abbé de la paroisse de Sainte-Croix de Bernay en Normandie, et sa marraine demoiselle Caille, sa tante, épouse de Simon Caille, marchand épicier, bourgeois de Paris, son oncle maternel, de la paroisse Saint-Jacques-du-Haut-Pas ». *Ibid.*

années après la naissance de son fils, Descours revint se fixer dans sa ville natale.

Si l'on voulait une preuve des goûts artistiques qui régnaient alors en province, on la trouverait dans ce fait que, même dans les petites villes, des peintres de talent trouvaient une clientèle nombreuse et éclairée. La mode était aux portraits. Bourgeois, avocats et procureurs au bailliage, officiers retraités, gentilshommes tenaient à avoir leur portrait, où ils étaient fiers de se retrouver en costume d'apparat. Ces tableaux se transmettaient religieusement d'une génération à l'autre, et plus d'une famille bourgeoise arrivait ainsi à posséder une galerie d'ancêtres. Les paroisses et les confréries ne restaient pas en arrière et faisaient la commande d'une bannière à l'image du patron ou d'un tableau d'autel.

C'était ce milieu favorable que Descours allait rencontrer à Bernay. De fait, il a peint un certain nombre de tableaux pour ses compatriotes. Le premier en date est le beau portrait de *Mme de Ticheville,* fondatrice de l'hospice de Bernay, peint en 1747 [1]. En 1769, il exécuta pour la chapelle de cet établissement une *Notre-Dame de Pitié* qui fut donnée par dom Étienne Le Picard, prieur de l'abbaye de Bernay. Ce tableau, de grande dimension, est remarquable; on y retrouve les meilleures qualités de l'artiste : composition sobre et touchante, style correct, coloris harmonieux. Puis viennent le grand retable de Breteuil (Eure), représentant la *Résurrection,* en 1758; celui de Plasnes, même sujet, en 1763; une *Sainte Scholastique,* en 1774, à Ferrières-Haut-Clocher; à Saint-Léger de Rostes, une *Annonciation* et un *Saint Nicolas;* enfin un *Saint Sébastien* dans l'église du Noyer en Ouche. D'autres tableaux nous ont été signalés par M. Laumonier, sculpteur à Conches : une *Assomption,* au couvent des Augustines d'Harcourt;

[1] Ce tableau est signé *par Descours père en* 1747. Sur le plan que tient Mme de Ticheville, on lit :

PLAN ÉLEVÉ DE L'HÔPITAL
GÉNÉRAL DE LA VILLE DE
BERNAY. 1747

Au-dessus, on lit:

M^de DE TICHEVILLE
FONDATRICE DE CET
HÔPITAL, AGÉE DE
86 ANS.

les *Pèlerins d'Emmaüs*, à Roman; l'*Annonciation*, à Thevray et à Bray. Citons encore une *Sainte Anne instruisant la sainte Vierge*, dans l'une des chapelles de la cathédrale d'Évreux, que l'on a attribuée à Jouvenet, mais qui doit être restituée à Descours[1]. En 1771, il peignit pour la paroisse de la Couture de Bernay une bannière représentant d'un côté la *Descente de croix*, et de l'autre la *Sainte Vierge*[2].

En 1755, Descours demeurait à Bernay, dans une maison située rue Grand-Bourg, aujourd'hui rue d'Alençon[3]. Par un sentiment facile à comprendre, il voulut la décorer lui-même et peignit, pour couvrir les murailles d'une vaste salle, huit panneaux en camaïeu bleu, dont cinq de grande dimension, représentant des scènes champêtres : 1° *Portrait de la Camargo*; 2° *Paysannes trayant des vaches*; 3° *Bergers jouant du flageolet*; 4° *Villageois cueillant un essaim d'abeilles*; 5° le *Jeu de la perche*; 6° *Chasse au lapin*; 7° *Berger et bergère dansant au son du tambourin*; 8° *Paysage inachevé*. Ces panneaux sont signés *Descours pinxit* 1755, sauf le paysage inachevé et le portrait de la Camargo, qui n'est que la copie fidèle du tableau de Lancret, moins le groupe de musiciens placé à droite. Ces bergerades sont hardiment brossées en décor; elles ont de l'entrain, de la gaieté; l'air circule à travers les arbres au feuillage léger et les horizons fantaisistes. Le numéro 4 est très amusant à étudier. Dans une cour de ferme dominant une vallée imaginaire, deux paysans sont occupés à recueillir dans une ruche un essaim suspendu à une haute branche. Au pied de l'arbre, deux jeunes filles frappent consciencieusement sur des chaudrons, tandis qu'un garçonnet et un chien, harcelés par des abeilles, s'enfuient en criant. Vers la gauche, une vieille paysanne courbée sur sa

[1] Le tableau original de Jouvenet, daté et signé, a été retrouvé à Cherbourg, par M. l'abbé Nicolle. *Nouvelliste de Rouen*, du 21 avril 1875.

Registre de la Charité de la Couture. De grands artistes, entre autres Nelli, Pérugin, Raphaël, Baroccio, et, parmi les modernes, Steinle et Horace Vernet, n'ont pas dédaigné d'employer leur talent à ce genre de peinture populaire. Cf. Passavant, *Raphaël d'Urbin*, t. I, p. 53, et t. II, p. 7; Rio, *De l'art chrétien*, t. II, p. 211; Müntz, *Raphaël*, p. 81.

[3] Cette maison, que Descours n'habita pas jusqu'à la fin de sa vie, puisqu'il mourut rue aux Juifs, paroisse Sainte-Croix, avait été achetée par le grand-père de notre érudit confrère, M. Malbranche, ancien greffier du tribunal de commerce de Bernay. C'est grâce à ses soins que la collection si remarquable des camaïeux de Descours n'a pas été dispersée, il y a quelques années.

Planche XII

Page 840

ANNE D'ARZAC DE TICHEVILLE

FONDATRICE DE L'HOSPICE DE BERNAY

Par Descours père, 1747

béquille a quitté son rouet et s'est arrêtée au seuil de sa maison. Des pourceaux se promènent tranquillement, sans se soucier de tout ce vacarme; à droite, à mi-côte, on aperçoit un groupe de buveurs fort altérés attablés devant des pots [1].

Par un hasard des plus heureux, cet ensemble de panneaux décoratifs, unique dans l'œuvre jusqu'ici connu de Descours, est allé rejoindre quatre médaillons, également en camaïeu bleu, que l'artiste avait exécutés, vers la fin de sa vie, pour une maison de Bernay, appartenant aujourd'hui à M. Ernest Masselin, et qui ornent les dessus de porte d'un petit salon élégamment lambrissé. Ils représentent la *Musique*, la *Peinture*, la *Sculpture* et l'*Architecture*. Les artistes sont des bambins d'une dizaine d'années, fort élégamment vêtus, qui pratiquent avec un sérieux charmant l'art qu'ils personnifient. Le sculpteur vient d'achever un buste où se reconnaît aisément la physionomie de Louis XV, tandis que l'architecte, l'épée au côté, présente le plan d'une maison à terrasse qui n'est autre que l'hôtel auquel les médaillons étaient destinés. Tout cela est vif, spirituel, gracieux sans mièvrerie, d'une légèreté et d'une sûreté de main merveilleuses. Descours a signé l'un de ces camaïeux, la *Peinture : Descours P*t 17.0, mais en caractères si fins, que l'un des chiffres n'est guère lisible. Nous croyons pourtant qu'il faut lire 1770 : cette date doit être à peu près celle de la construction de la maison.

Toutefois, ces médaillons d'une touche si fine et si précieuse ne sont pas une œuvre originale. C'est une excellente copie des *Arts représentés par des enfants*, que Carle Vanloo avait peints pour

[1] Nous devons encore mentionner quelques peintures décoratives dans une maison de Bernay, construite vers 1740, et qui fut habitée, pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, par Jacques Bréant, receveur des gabelles et auteur d'un poème intitulé *l'Art de peindre*. Cette maison appartient aujourd'hui à Mme Gonord. Dans le salon, magnifiquement lambrissé, deux grands panneaux représentent *Diane* et *Apollon*. Quoiqu'elles ne soient pas signées, ces peintures, d'un chaud coloris, peuvent être attribuées à Descours père. Nous attribuons au même artiste quatre petits dessus de porte, peints en camaïeu bleu, représentant des *Scènes champêtres*, que l'on voit à Bernay, au Long-Pré, chez M. Guérie, dans une chambre entièrement lambrissée de jolies boiseries Louis XV. Ces peintures sont exécutées dans la gamme bleue légèrement verdâtre des grands camaïeux de 1755. La perspective est agréable et les personnages sont bien groupés, mais les jambes sont mal dessinées et la touche manque de légèreté. Peut-être ces dessus de porte furent-ils peints lors du voyage que fit Descours à Bernay, vers 1735.

le salon de compagnie du château de Bellevue, que la marquise de Pompadour venait de faire construire. Ces quatre panneaux ont été gravés par Fessard [1].

Quelques années auparavant, Descours avait été appelé par M. de Marsenne, receveur des tailles à Bernay, pour décorer la maison qu'il venait de faire construire rue des Cordeliers [2]. Dans une chambre, il peignit un grand *Portrait en pied de M. de Marsenne*, en costume de chasse, assis au pied d'un arbre, le fusil à la main, et caressant un chien blanc. Le costume indique un homme cossu : vaste habit rouge, gilet jaune à passements d'argent, et sur la tête un tricorne galonné d'or. C'est une imitation du portrait de Desportes peint par lui-même, que l'on voit au Louvre. Pour la salle à manger, Descours fit quatre grands dessus de porte représentant : 1° *Un cygne couvant effrayé par un petit chien;* 2° *Une perdrix surprise par un chien;* 3° *Chien chassant un faisan;* 4° *Chien poursuivant deux canards sauvages.* Cette dernière toile est signée *par Descours* 1766 [3]. Les quatre dessus de porte du salon sont encore l'œuvre de Descours, bien qu'il ne les ait pas signés. Ces pastorales, dans le goût de Watteau et de Lancret, sont vraisemblablement des copies; elles figurent : 1° *la Tonte des moutons;* 2° *Paysanne trayant des vaches;* 3° *Dîner sur l'herbe;* 4° *Bergers offrant des fleurs à des bergères.* Le coloris est fort vif, un peu cru même, mais les personnages sont bien posés et les lointains bleuâtres très agréables.

Descours a peint un grand nombre de portraits. L'un des plus beaux a passé à la vente Duhamel, à Évreux, le 24 avril 1879. Le

[1] A la mort de Mme de Pompadour, ces tableaux de Vanloo passèrent dans la collection de son frère, le marquis de Marigny, et figurèrent à sa vente, où ils furent adjugés pour 3,100 livres. On les a revus au Louvre, dans la collection Franck Hall Standish, rendue à la famille d'Orléans en 1849 et vendue aux enchères à Londres. Une copie de ces charmants dessus de porte, que nous a signalée M. Boivin-Champeaux, ancien premier président, existe dans le château de Saint-Étienne du Vauvray, appartenant à M. Yver, conseiller honoraire à la cour de Rouen. M. Corrard de Bréban, à Troyes, en a fait exécuter une copie d'après les originaux, lorsqu'ils étaient encore au Louvre. Voy. CAMPARDON, *Mme de Pompadour*, p. 356; Ch. BLANC, *Histoire des peintres : Carle Vanloo.*

[2] Aujourd'hui rue Auguste Le Prévost. Cette maison appartient à M. Adolphe Sément.

[3] Descours s'est inspiré de plusieurs tableaux où Desportes a représenté des chiens de la meute de Louis XIV. (Musée du Louvre, nos 168 à 173.)

catalogue l'attribuait à Greuze, mais des renseignements précis établissent que l'*Enfant au carton* n'était autre que le jeune Michel-Pierre Descours peint par son père. « Tout dans ce tableau est d'une exécution fine et soignée. On voit que le père, en artiste consommé, a mis tout son talent, toute son âme à reproduire les traits d'un enfant aimé, dont la physionomie intelligente, les yeux vifs, montrent les heureuses dispositions qui sont en lui, et en ont fait plus tard un artiste distingué [1]. » Cette toile avait appartenu à une dame Anquetin, d'Évreux, parente du peintre, ainsi que le *Portrait de Descours père* peint par lui-même et celui de *Marie-Jacqueline Fabre*, sa femme. Au dire de ceux qui les ont vus, ces deux portraits, de forme ovale, étaient fort remarquables [2]. Ils ont fait partie de la collection de M. de Beaufort, au Petit-Andely. Nous ignorons ce qu'ils sont devenus.

M. Hubert La Famille est l'heureux possesseur de six toiles de Descours père. Nous avons parlé plus haut de son portrait peint par lui-même, en 1727. Les *Portraits de M. et de Mme Viel* sont de premier ordre. Assis devant une table, le bras gauche appuyé sur un registre-journal qui rappelle sa profession de marchand de frocs, à Orbec, M. Viel est représenté la tabatière à la main; ce geste familier a été spirituellement rendu. Les traits du visage sont délicats, d'une bonhomie malicieuse. L'habit de velours rouge grenat avec manchettes de dentelle, le gilet de satin blanc à fleurs s'enlèvent bien sur le fond neutre et presque foncé du tableau. Le portrait de Mme Viel n'est pas moins intéressant à étudier. C'est une physionomie bourgeoise, peu jolie, très personnelle. Descours s'est visiblement inspiré du portrait de la marquise de Prie, peint par Carle Vanloo et gravé par Chereau le jeune. Il a représenté son modèle accoudé sur un coussin bleu foncé posé sur le dessus d'une balustrade, et tenant perché sur son doigt un canari qui chante. La robe de soie gris de lin est garnie de longues manches de dentelle admirablement rendues. Dans ces deux portraits, les mains ont été traitées avec un art merveilleux, et l'on sait combien il est difficile de faire de belles mains. Ces deux toiles sont signées *Descours*. La *Petite fille en robe bleue*, tenant un panier de fraises,

[1] Lettre de M. Chassant, du 19 mars 1889. L'*Enfant au carton* appartient aujourd'hui à Me Duflot, notaire à Louviers.

[2] Ces renseignements nous ont été fournis par Mme Damiens-Laurent, d'Évreux.

est ravissante, quoique le peintre ait un peu trop accentué ses traits enfantins. Deux *Portraits de femme,* l'une dessinant au crayon un buste d'homme, l'autre tenant un cahier de musique, sont d'une touche un peu dure; le costume de la seconde, robe blanche avec fichu de dentelle et ceinture rose, est d'une suprême élégance [1].

Citons encore les *Portraits de M. Lehure et de sa femme,* peints en 1768 [2], et ceux de *M. et Mme Delaflèche* [3].

Le Musée de Bernay a acquis depuis quelques années le *Portrait de M. de Giverville, curé de Bray,* peint en 1760. C'est un bon tableau, d'un coloris vigoureux et d'un dessin serré. Mais le chef-d'œuvre de Descours, c'est l'admirable *Portrait de Mme de Ticheville,* conservé à l'hospice de Bernay, dans la salle des séances de l'administration. Le peintre s'est résolument placé en face de son modèle et l'a reproduit avec une sincérité et une simplicité qui lui font honneur. La touche est moelleuse, la tonalité un peu sourde, et le regard, qui n'est distrait par aucune violence de couleur, est tout de suite attiré par l'expression douce et pénétrante de la physionomie distinguée de Mme de Ticheville. Ce tableau a d'ailleurs été fort bien apprécié par M. Malbranche, l'historien de l'hospice de Bernay. Nous ne pouvons mieux faire que de lui emprunter les lignes suivantes : « Mme de Ticheville est représentée tenant d'une main le plan en élévation de l'hôpital, de l'autre elle s'appuie sur une petite canne à poignée dont elle se servait habituellement dans ses dernières années. Son regard est encore plein de vie et d'intelligence, malgré le nombre des années qui pesaient sur sa tête; ses traits sont empreints d'une touchante bonté, sorte de reflet du foyer de charité qui brûlait en elle; toute sa physionomie révèle la sérénité d'une âme tranquille, le calme et la quiétude d'une conscience droite et d'une vie saintement remplie [4]. »

Nous avons vainement cherché quelque trait biographique,

[1] Ces deux tableaux, qui ne sont pas signés, nous inspirent quelques doutes. Nous les croirions plutôt de Descours fils. Les costumes sont de l'époque Louis XVI, et Descours père est mort en 1775.

[2] Exposés à Bernay en 1873.

[3] Ces deux portraits, qui ont figuré à l'exposition de Bernay, en 1863, appartiennent à M. Belhache, juge à Dieppe. Delaflèche était médecin à Bernay; il avait signé au mariage de Descours fils, en 1769.

[4] *Notice sur l'hospice de Bernay,* p. 63.

quelque anecdote ou souvenir qui pût nous aider à connaître le caractère et l'humeur du peintre durant la seconde moitié de sa vie. Toutefois, le fait suivant, qui nous a été signalé par M. Malbranche, montre que Descours ne s'occupait pas exclusivement de peinture. En 1755, l'année où il peignait ses bergerades en camaïeu, il lui prit fantaisie d'établir à Bernay un tir à la cible. Cette idée faillit d'abord lui attirer quelques disgrâces. Il avait fait poser, sans autorisation préalable, sur les poteaux de la place publique, une affiche pour annoncer l'ouverture de son tir. A l'audience de police du 17 mai 1755, Mme Descours se présenta et argua de la bonne foi de son mari, puis finit par s'en rapporter à la justice. Le cas n'était pas pendable. Le lieutenant général ordonna que le sieur Descours, accompagné du commissaire, visiterait, la semaine suivante, « le lieu destiné à faire tirer le prix annoncé par son affiche pour voir s'il ne pourroit en arriver aucun accident ». Le 23 du même mois, il fut permis à Descours « de faire tirer les prix par lui proposés, contre la côte du bois de Saint-Michel, en obtenant par lui permission de ceux à qui le fonds appartient; défense aux spectateurs d'approcher plus de dix pieds proche des tireurs; de s'assembler au retour, après le prix gagné, pour faire aucun repas, de peur qu'il ne s'y commette rien de contraire à la Religion et à l'État, le tout à peine de dix livres d'amende contre chaque contrevenant, dont le sieur Descours sera tenu de nous donner avis; et défense à lui faite de faire tirer les jours de dimanche et fête avant quatre heures de l'après-midi; à laquelle fin permis au sieur Descours de publier notre présente ordonnnance [1] ».

Hubert-Descours mourut à Bernay, « en sa maison rue aux Juifs », âgé de soixante-huit ans, le 17 novembre 1775, et fut enterré dans la chapelle du cimetière de Sainte-Croix [2].

Son fils, Michel-Pierre, avait de bonne heure embrassé la carrière paternelle : son père fut naturellement son premier maître, puis il suivit, à l'École royale de dessin de Rouen, les leçons du peintre Deshays. Il avait épousé à Bernay, le 31 janvier 1769, sa cousine germaine Marie-Françoise Hubert-Descours [3]. Dans la séance

[1] Archives municipales de Bernay, *Registres de l'audience de police.*

[2] Archives municipales, *Registres de catholicité de la paroisse Sainte-Croix.*

[3] Archives municipales, *Registres de catholicité de la paroisse Sainte-Croix.* Au bas de l'acte de mariage, on lit les signatures suivantes : Michel Hubert Descours

publique de l'Académie de Rouen du 5 août 1772, Descours fils obtint le prix de la classe de dessin.

Le plus ancien tableau que nous connaissions de lui est signé *par Descours fils en* 1768. C'est le portrait d'un sieur Quesnel, négociant à Bernay[1]. Les dessous sont très arrêtés, la touche est dure, le coloris brutal; mais, en somme, le personnage est bravement campé et sa physionomie vivante. Le retable représentant *Saint Joachim, sainte Anne et la Sainte Vierge*, de 1779, que l'on voyait dans l'ancienne chapelle des Dames du Saint-Sacrement, à Bernay, est une composition charmante[2]. Malheureusement, Descours fils n'a pas souvent été aussi bien inspiré. La plupart de ses tableaux d'église sont médiocres, comme le *Saint Rosaire,* à Drucourt, de 1773, et le *Saint Sébastien,* à Neuville-sur-Auton, de 1787. La *Résurrection,* à Bazoques, peinte en 1803, est meil-

père; Robert Hubert de la Huberdière et Jean-Adrien Hubert, cousins de l'époux; Laurent-Michel Hubert et Maurice Hubert, frères de l'époux; M. Descours le jeune; F. Hubert-Descours; Delaflèche; Haudard; Mlle Fabre, femme Hubert; F. Hubert-Dupont; Hubert, curé de Fontaine-l'Abbé, qui célébra le mariage; Jacques Hubert; Joseph Legras; Gilles Courtois; Jean Hubert de la Huberdière; Jouen, prêtre, curé de Sainte-Croix.

[1] Ce portrait appartient à M. de la Balle, curé de la Croix-Saint-Leufroy.

[2] Ce tableau appartient aujourd'hui à M. l'abbé Aubin, aumônier de la communauté, qui l'a sauvé des brocanteurs. Le monastère du Saint-Sacrement occupe l'emplacement de l'ancien couvent des Pénitents. Ces religieux s'y étaient établis en 1657, mais n'y demeurèrent pas longtemps, puisque dix ans après on les voit acheter une propriété située près de l'église de la Couture, où ils restèrent jusqu'à la Révolution. L'ancien couvent du faubourg de la Porte de Rouen, ou, comme on l'appelait alors, de la Croix-Coquin, devint dès lors propriété particulière et appartint aux Bellemare, seigneurs de Duranville, de Saint-Cyr de Salerne, etc. La chapelle subsista comme oratoire privé, et c'est un Bellemare de Saint-Cyr qui fit exécuter par Descours fils, en 1779, le tableau dont nous venons de parler. On lit en effet sur le livre que tient sainte Anne les lignes suivantes :

Ce tableau fut
peint par Descours
fils en 1779
aux ordres de
Monsieur
de Bellemare de
St-Cir pour sa
chapelle à Bernay.
Dieu est un être
tout-puissant auquel
nous devons mettre
toute notre confiance.

leure, ainsi qu'une petite *Sainte Madeleine*, à Sainte-Croix de Bernay, datée 1806, et une *Immaculée Conception*, sans date, à Launay. Les deux autels latéraux de l'église de Conches étaient autrefois ornés de tableaux de Descours; l'un représentant *Sainte Anne*, et daté 1779, était évidemment dû au pinceau du fils; l'autre, peint en 1772, figurait une *Annonciation* : nous ne savons s'il était de Descours père.

Nous ne connaissons que deux portraits à signaler de Descours fils : *Mme Bréant*, en 1787, et *M. Pierre-Philippe de la Mare*, chirurgien à Brionne, mort le 19 janvier 1798 [1].

En 1789, Descours avait été chargé par la municipalité de peindre les armes du Roi sur le drapeau de la ville de Bernay, ainsi que les armes urbaines sur quatre tambours. Il délivra son mémoire sur un placard imprimé, véritable prospectus qu'il distribuait dans les différentes villes où il séjournait. Nous croyons devoir le reproduire ici; il indique un certain nombre de travaux dont la trace n'a pas été retrouvée jusqu'à ce jour.

« Le sieur Descours, peintre, né à Paris, demeurant à Bernay en Normandie, élève de l'Académie royale de Peinture et disciple du célèbre M. Deshaies, arrivé ici, offre ses talents au public. Il ose se flatter de satisfaire ceux qui l'honoreront de leur confiance, dans les deux genres de portraits, à l'huile et à la miniature, qu'il traite avec succès et qui lui ont mérité les suffrages des connaisseurs. Il a eu l'avantage d'être employé par différents seigneurs, tels que Mgr le maréchal duc de Broglie, M. de Condorcet, évêque et comte de Lisieux, M. le duc de Charost et M. le duc de Bouillon, etc. ; il traite l'histoire sainte et profane, répare les vieux tableaux et les remet comme neufs. MM. les curés, qui désirent tels sujets pour des tableaux d'église, sont assurés qu'il remplira leurs désirs. Livré par goût plus que par intérêt à l'art qu'il exerce, on le trouvera disposé à satisfaire les amateurs avec promptitude, et se transporte dans les lieux où on le désire. Il tient des bordures pour les portraits carrés et ovales, du meilleur goût et parfaitement dorées.

[1] Le portrait de Mme Bréant doit appartenir à M. le Dr Guindey, d'Évreux. Descours fils peignit le portrait de Pierre de la Mare, en 1799, sur des renseignements qui lui furent donnés de vive voix. Il est aujourd'hui conservé dans une famille qui habite Cormeilles.

« Il est logé [1]... »

Descours était un ardent patriote. Lors des enrôlements volontaires qui se firent en vertu du décret du 21 juin 1791, il se présenta à la mairie de Bernay, et quoique âgé de plus de cinquante ans, il signa l'engagement suivant : « 23 juillet 1791, Pierre Hubert-Descours, peintre, fils de feu Michel et de Marie-Jacqueline Fabre, âgé de quarante-huit ans passés, taille de cinq pieds trois pouces environ, originaire de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris et demeurant en cette ville depuis son adolescence, a demandé à être enregistré pour aller sur la frontière à la défense de la patrie, au premier signal, et a signé : Descours, peintre [2]. » Il ne paraît pas cependant que Descours ait quitté Bernay. Il s'en dédommagea en se faisant recevoir, le 7 juillet 1793, dans la Société des Amis de la Constitution.

Michel-Pierre Hubert-Descours mourut à Bernay, rue du Commerce, le 19 mai 1814, à l'âge de soixante-treize ans [3].

On a parfois confondu les œuvres des deux Descours, et pourtant il est aisé d'en faire la différence. A part quatre ou cinq tableaux d'un mérite réel, Descours fils n'a produit que des œuvres médiocres, parfois même absolument mauvaises. Il n'en est pas de même de Descours père. Nous ne saurions avoir la prétention de le mettre au rang des Jouvenet, des Touraières, des Restout. On peut dire cependant que, dans la sphère plus restreinte où s'exerça son talent, Descours fut un maître. Il était de la bonne école ; il eut la science du dessin, la composition aisée, la couleur agréable et solide, l'expression simple et vraie. Ses peintures décoratives exécutées en camaïeu, ses tableaux religieux de l'hospice de Bernay et de l'église de Breteuil, ses portraits de Mme de Ticheville et de l'Enfant au carton feraient honneur à plus d'un peintre. L'œuvre de Descours n'est pas encore suffisamment connu, et certainement des amateurs normands qui possèdent des toiles de notre artiste ne s'en

[1] Archives municipales de Bernay, Comptes des deniers communaux de 1789. Pièces à l'appui.

Archives municipales, série H, *Affaires militaires*. Nous devons à l'obligeance de M. Malbranche la plupart des renseignements qui concernent Descours fils; qu'il veuille bien recevoir l'expression de notre reconnaissance.

[2] Descours fils avait épousé en secondes noces Marie-Victoire Camus, qui lui survécut.

doutent guère ou s'en préoccupent peu, soit parce qu'elles ne sont pas signées, soit que ce nom, jeté dans un coin du tableau et dont les historiens n'ont pas parlé, ne leur dit pas grand'chose. Nos grands Musées normands ne possèdent pas de Descours. Mais si Rouen recherche avec un soin jaloux les moindres toiles de Saint-Igny, de Sacquespée ou de Le Tellier; si Caen ne perd pas de vue celles des Tournières, de Blain de Fontenay et de Louis Malbranche, le peintre des *Neiges,* il appartient à l'administration du Musée municipal de Bernay, si soucieuse de l'accroissement et de l'irréprochable installation de ses collections, de réunir le plus grand nombre possible des œuvres de Descours père. Elles seraient certainement une *attraction* véritable pour les amateurs, nombreux encore aujourd'hui, de l'art provincial d'autrefois.

PORÉE,
Curé de Bournainville, Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

XXVIII

L'ÉDILITÉ EN CHAMPAGNE

A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

L'ŒUVRE DE ROUILLIÉ D'ORFEUIL ET DE NICOLAS DURAND.

(1764-1784.)

L'édilité, c'est-à-dire l'ensemble des monuments publics destinés aux corps administratifs et aux divers services d'intérêt général, ne prend un réel essor dans notre pays qu'à partir de la Révolution; c'est en effet de cette époque que date la réorganisation territoriale et administrative de la France; réorganisation qui eut pour conséquence la création de nombreux édifices dont bon

nombre possèdent un caractère artistique du plus grand mérite.

Nous devons, toutefois, faire une exception en faveur des *maisons de ville*, ou *maisons communes*. Bien des villes, ou bourgs un peu importants, avaient depuis longtemps leur hôtel de ville; mais c'était généralement à ce seul édifice que se bornait l'édilité locale. On y réunissait tout à la fois les services municipaux, militaires, administratifs et même judiciaires.

La Champagne se trouvait, au dix-huitième siècle, dans l'état que nous venons de décrire.

Située à proximité de Paris et faisant partie depuis longtemps (1304) du domaine de la couronne, elle eut à subir le contre-coup de toutes les guerres qui se succédaient alors sans interruption. Souvent même elle en fut le théâtre, et les troubles de la Fronde laissèrent des ruines qui furent longues à relever.

On comprend facilement qu'une période de troubles et de charges aussi pénibles n'ait pas permis de s'occuper sérieusement des travaux d'utilité publique.

A Châlons, l'Hôtel de ville seul existait. Ce monument, commencé en 1533, fut démoli en 1771. C'était un des plus jolis specimens de la Renaissance, alliant à une grande richesse d'ornementation l'élégance de la forme et des proportions qui caractérise cette merveilleuse époque.

Reims et Troyes n'avaient que leurs édifices religieux.

Sainte-Menehould avait été complètement détruit par un incendie, le 7 août 1719.

En un mot, tout était à créer.

Pourtant, dès 1589, par lettres patentes du roi Henri IV, Châlons avait été déclaré *Ville principale* de la Champagne, et en 1629 Louis XIII institua les intendances de province. Châlons devint alors le siège de l'intendance et généralité de Champagne, dont la juridiction s'étendait sur tout le territoire formant les départements actuels de la Marne, l'Aube, la Haute-Marne, les Ardennes, une partie de l'Yonne et une partie de l'Aisne.

De 1629 à 1764, vingt-quatre intendants se succédèrent et ne laissèrent, au point de vue qui nous occupe, aucune trace de leur passage à la plus haute magistrature de la province.

Ces fonctionnaires, qui étaient d'abord uniquement préposés aux finances, ne réunirent que plus tard (1653) entre leurs mains

l'administration générale. Leurs fonctions, d'ailleurs, étaient souvent nominales, et la plupart d'entre eux résidaient avec la Cour, à Paris ou à Versailles, laissant à leurs subordonnés le soin de diriger les services dont ils étaient chargés. C'est ainsi que s'expliquent les malversations, les actes autoritaires et la mauvaise administration de bon nombre d'intendants.

Enfin, en 1764 (Gaspard-Louis) *Rouillié, comte d'Orfeuil,* succédait à de Barberie de Saint-Contest, en qualité « d'intendant de justice, police et finances, en la province et frontières de Champagne ».

Le nouvel intendant prit son rôle au sérieux. Homme distingué à tous égards et doué des meilleurs sentiments, il mit à profit, dès son entrée en fonction, le crédit dont il jouissait à la Cour près du roi Louis XV, et qu'il sut aussi se ménager près de son successeur. Il obtint des subventions importantes à l'aide desquelles il put mener à bien une partie des projets qu'il avait conçus.

Pour l'aider dans la tâche qu'il s'était imposée, il fit venir près de lui un jeune homme qui lui avait été présenté à Paris, et dont les mérites avaient attiré l'attention ; c'était *Nicolas Durand*, né à Paris en 1739[1] ; d'abord simple tailleur de pierres, celui-ci montra les aptitudes les plus heureuses pour les arts du dessin. Il trouva des protecteurs qui lui firent faire d'excellentes études, et il parvint, grâce à un travail sérieux, à posséder les connaissances nécessaires pour exercer brillamment son art. C'est alors qu'il quitta Paris et suivit en Champagne son nouveau protecteur, Rouillié d'Orfeuil.

Depuis cette année 1764 jusqu'en 1784, les noms de ces deux hommes sont étroitement liés, et nous pouvons les suivre pas à pas, le premier ordonnant, le second exerçant ses talents sur tous les points de la province et dans les projets les plus variés.

Le cadre étroit de cette notice nous indique l'ordre chronologique comme le plus rationnel et le plus exact. C'est donc celui que nous adopterons.

Dès 1767 commença la construction du pont de Vaux et des quais qui bordent les deux rives du petit cours d'eau le Mau. Ce travail, fort important puisqu'il dura jusqu'en 1770, était un pre-

[1] Lhotte, *Biographie châlonnaise*, article : *Nicolas Durand*.

mier pas fait vers la régularisation des voies publiques et l'embellissement de la cité.

Il est d'ailleurs construit fort simplement; les piles d'angles seules sont ornées de cartouches avec écussons, et les quais sont bordés d'un parapet en pierre surmontant les murs de soutènement.

La réalisation de ce projet, fort simple en apparence, semble montrer, dans la pensée de ses auteurs, un plan complet d'édilité. Il eut en effet pour résultat d'aménager, ou mieux, de créer le quartier central de la ville près duquel nous verrons plus tard l'intendant et son architecte élever successivement d'autres monuments des plus importants : l'hôtel de ville, la prison, le théâtre.

En 1768, l'architecte Legendre et Nicolas Durand, qui lui fut adjoint, commencèrent le nouvel hôtel de l'intendance.

Cet édifice, isolé entre quatre rues, fut conçu sur un plan large et ménageant tout à la fois les exigences du confort et de la grande vie de cette époque. — De vastes salons, des escaliers aux proportions monumentales, des dépendances largement installées, tel est l'hôtel dans son ensemble.

Une cour d'honneur précédée d'une entrée, un peu lourde peut-être, éclaire la façade principale. L'autre façade et les ailes donnent sur des jardins fort bien dessinés et offrant, au cœur de la ville, presque l'étendue et les allures d'un parc seigneurial.

Nous arrivons à 1770. Le Dauphin, fils de Louis XV, allait épouser Marie-Antoinette d'Autriche. Cette princesse devait traverser la Champagne pour gagner Paris.

Rouillié d'Orfeuil fit alors élever, en prévision de cet événement, un arc de triomphe à la place de l'une des portes de la ville, du côté de la route d'Allemagne.

Ce monument se compose d'une seule arcade ouverte au milieu d'un massif en pierre avec bossages par assises régulières. Sur les deux faces sont ménagés des panneaux saillants ornés de trophées. Une frise et une corniche avec deux cartels armoriés surmontent le tout.

On trouve dans une relation du temps [1] la description de cet

[1] Ed. de Barthélemy, *Relation de l'entrée de la dauphine Marie-Antoinette à Châlons*. Paris, Aubry, rue Dauphine, 1861

arc de triomphe, auquel on donna le nom de « porte Dauphine », et le récit des fêtes qui furent offertes à la princesse pendant son séjour au siège de l'intendance. Quelques-unes de ces appréciations sont tout au moins orginales. On y lit, par exemple, « que le nouveau monument n'appartient à proprement parler à aucun genre d'architecture en particulier; son caractère, cependant, le rapproche du dorique ».

La fête comprenait, comme toujours en pareil cas, des représentations théâtrales, des feux d'artifice, cavalcades, illuminations, le tout à grand renfort de sujets allégoriques et d'inscriptions latines.

On nous apprend enfin que [1] « cette brillante fête avait été exécutée sur les dessins et sous la conduite du sieur Durand, architecte », aussi que « Majesté *parut satisfaite* », apprenant la réception faite à la Dauphine.

L'année suivante (1771), Durand et l'ingénieur Coluel édifièrent une salle de spectacle. Ils surent tirer un heureux parti d'un terrain des plus irréguliers, et obtinrent une salle petite, mais des mieux comprises. Il est vrai que les dépendances et dégagements durent, comme conséquence, être forcément sacrifiés.

C'est à cette époque que Rouillié d'Orfeuil donna à Durand le titre officiel d' « architecte de la province de Champagne ». — Il venait en même temps d'être nommé « architecte des Dames de France ». — Les sœurs du Roi possédaient alors en Champagne le château de *Louvois* (près de Reims), qu'il fut appelé à reconstruire presque dans son entier.

L'ancien hôtel de ville ayant été démoli sur ces entrefaites, Durand fut chargé de sa reconstruction. Il nous a laissé le monument qu'on voit aujourd'hui : deux grands pavillons latéraux; un pavillon central avec colonnade ionique surmontée d'un fronton, d'un dôme et d'un campanile [2].

Derrière l'hôtel proprement dit fut élevée la prison avec ses

[1] Lettre écrite de Châlons-sur-Marne, sur le passage de la Dauphine et les fêtes données à cette princesse par M. Rouillié d'Orfeuil. — Cité par M. E. de Barthélemy, sans nom d'auteur.

[2] Voir Recueil des plans, coupes et élévation du nouvel hôtel de ville de Châlons, dedié à Rouillié d'Orfeuil, par X. Durand. Paris, de la Gardette, graveur, 1771.

préaux étroits, ses salles communes, humides et mal aérées.

En 1773, il construisait le théâtre de Reims.

En 1775, l'Hôtel-Dieu de Langres; cet édifice rappelle en quelques-unes de ses parties, surtout dans le motif central, l'hôtel de ville de Châlons. — Durand est en effet revenu au dôme surmontant une colonnade.

Le grand pont de Marne, construit en 1777, ne paraît pas avoir été l'œuvre de Durand; il ne semble même pas y avoir collaboré, comme on l'a dit par erreur. On doit, croyons-nous, l'attribuer dans son entier à l'ingénieur Coluel, dont nous citions le nom plus haut. On n'y trouve d'ailleurs que l'arc et la ligne droite dans toute leur raideur, sans que rien semble déceler, dans sa construction, la présence d'un artiste.

Quelques années plus tard, en 1784, Durand édifiait la caserne Saint-Jacques (aujourd'hui caserne Chanzy). — C'est un bon spécimen d'architecture militaire, qui a naturellement dû être considérablement remanié pour se plier aux nécessités de notre époque. Toutefois Durand avait ménagé à profusion l'air et la lumière, et séparé les divers pavillons par des cours et passages largement mesurés.

En même temps, il reconstruisait le portail de l'église de Juvigny (entre Châlons et Reims). Il eut le tort, dans cette circonstance, d'adapter une construction néo-grecque à une église du treizième siècle [1].

Cette année 1784 vit aussi la retraite de Rouillié d'Orfeuil. Accablé par les fatigues et les soins d'une administration consciencieusement exercée, l'intendant dut demander un successeur. Il obtint pour son fils le titre de sous-intendant.

Durand n'en continua pas moins quelques années encore ses travaux, et l'année 1786 le trouva élevant à la fois les casernes de Chaumont en Bassigny et l'église de Verzenay, près de Reims.

Indépendamment de ces nombreux travaux, Rouillié d'Orfeuil lui demandait d'autres projets, tels que celui d'un hôtel de ville pour Sézanne, en 1776; projet qui ne fut pas suivi d'exécution [2].

[1] Voir *Monographie de Juvigny*, par M. Aubert.

[2] Ce projet a été conservé par une gravure de l'époque aujourd'hui fort rare, et œuvre de C. N. Varin.

Il l'envoyait à Reims, à Sainte-Menehould, à Troyes, visiter les prisons, et prescrire les mesures à prendre pour l'entretien et la mise en état de ces édifices. — Il le chargeait de surveiller l'établissement de la place Royale, à Reims, et des maisons uniformes qui devaient l'entourer.

Il lui demandait enfin de nombreux rapports sur toutes les questions intéressant l'édilité publique, et dans toutes ces diverses circonstances, l'architecte a été à la hauteur des larges vues et des idées généreuses de l'intendant [1].

On peut reprocher à l'artiste une certaine rigidité dans les formes, rigidité qui frise parfois la sécheresse, et une trop grande sobriété de décoration. Il semble ne s'être jamais écarté des types classiques, qui étaient, il est vrai, presque généralement et fidèlement suivis à cette époque.

Néanmoins, on ne peut séparer les noms de Rouillié d'Orfeuil et de Nicolas Durand. Les nombreux *monuments* ou *édifices* publics dont ils ont doté la Champagne, *édifices* d'une utilité telle qu'ils conservent encore aujourd'hui leur affectation primitive, *monuments* qui possèdent un grand caractère, tout cela constitue une œuvre de la plus grande valeur.

Cette œuvre ne périra pas et demeurera comme un témoignage de ce qu'ont pu faire un noble cœur et une vaste intelligence.

Ces deux hommes étaient nés quelque vingt ans trop tôt ; aussi peut-on les compter, sinon parmi les Français de 89, du moins parmi leurs précurseurs immédiats et parmi ceux qui ont consacré leur vie à un double but : *le Beau* et *l'Utile*.

Châlons-sur-Marne, avril 1889.

L. Lumereaux,
Architecte, Membre de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne, à Châlons.

[1] Archives départementales de la Marne, archives civiles, série C.

XXIX

NOTES
SUR
LES OBJETS D'ORFÈVRERIE
CONSERVÉS DANS LES ÉGLISES DE L'ARRONDISSEMENT DE ROANNE.

Les églises rurales de l'arrondissement de Roanne sont riches en objets d'art de tous genres, et si nos recherches ont été dirigées de préférence sur les pièces d'orfèvrerie, ce n'est point parce que les ouvrages de cette nature y sont plus particulièrement abondants. Nos monuments religieux nous fourniraient un champ d'études encore plus fécond pour les œuvres de sculpture et de peinture sur verre. Les objets de métal sont devenus bien rares, et les anciens inventaires, qui nous font connaître les richesses artistiques conservées autrefois dans les sacristies de nos églises, éveillent aujourd'hui nos regrets sans satisfaire notre curiosité. Mais ce qui donne aux pièces d'orfèvrerie du Roannais un intérêt spécial, c'est leur communauté d'origine : presque toutes sont de provenance lyonnaise. Or, l'histoire des arts du métal dans la ville de Lyon n'a pas encore été écrite ; cette lacune ne saurait tarder à être comblée, car les artistes de cette école sont loin de mériter l'indifférence. Tout récemment, d'ailleurs, les noms de ces maîtres orfèvres ont été tirés de l'oubli par les lumineuses recherches de M. Natalis Rondot. Grâce à lui, nous connaissons maintenant les ateliers, depuis le quatorzième siècle jusqu'au milieu du siècle dernier. Il ne nous reste donc qu'à mieux étudier les œuvres qui en sont sorties. Ces ouvrages sont disséminés dans la région lyonnaise et les provinces voisines, sur un rayon très étendu ; des inventaires méthodiques les mettraient en vue et fourniraient à la critique des matériaux encore assez nombreux pour permettre de tracer un travail ultérieur de généralisation.

Ce récolement a été dressé pour l'arrondissement de Roanne. Notre principale préoccupation étant de ne rien omettre, nous ne nous bornons pas à donner la monographie des meilleures pièces, mais nous mentionnons brièvement tout objet digne de quelque intérêt.

I. — CANTON DE ROANNE.

Église Saint-Étienne de Roanne.

Six chandeliers (H. 1m,05) et *une croix d'autel* (H. 1m,00). Cuivre repoussé et doré. — Style et époque de Louis XV.

Le pied et la tige sont triangulaires; le pied porte sur chaque face un élégant cartouche encadrant un médaillon chantourné, à champ bombé; des rinceaux d'acanthe ornent la tige, qui s'épanouit en une large bobèche. Cette garniture d'autel est d'une excellente exécution.

L'artiste a placé son estampille sur la bordure de l'une des faces du pied : CHANTRE A LYON.

LA BÉNISSON-DIEU

Église paroissiale, jadis abbatiale.

L'église de la Bénisson-Dieu conserve quatre pièces d'orfèvrerie intéressantes[1] :

1° *Reliquaire.* — H. 0m,08. — Diam. 0m,017. — Treizième siècle.

Petit étui cylindrique en argent doré, plat à la base et fermé au sommet par une calotte hémisphérique munie d'un anneau de suspension. L'orfèvre n'a employé pour sa décoration que le secours de la joaillerie, sans émaux ni ciselures. Cet étui est serti à chaque extrémité par une virole enrichie de trois turquoises et de trois grenats alternés; sa surface est unie et porte seulement l'inscription SCA MARGARETA, gravée en gothiques rondes du treizième siècle, sur une ligne longitudinale. Le volet à charnières

[1] Ces objets ont été déjà décrits par M. l'abbé Baché dans son ouvrage sur *l'Abbaye de la Bénisson-Dieu*, et par M. Édouard Jeannez dans le *Forez illustré*.

qui protège la monstrance est chargé de quinze gemmes ou perles disposées en trois rangs verticaux : au milieu quatre grenats et trois perles alternés, et de chaque côté quatre turquoises; les pierres sont taillées en cabochon, montées sur bâtes et serties au rabattu. Ce reliquaire, destiné à renfermer un doigt, en reproduit la forme, suivant l'usage adopté par les orfèvres du moyen âge[1].

2° *Pyxide.* — H. 0m,135. — Diam. 0m,072. — Fin du seizième siècle.

Boîte circulaire en cuivre argenté, sans autre décor que les armes du donateur, gravées à la pointe; ce blason est celui d'Antoine de Senneterre, quatrième abbé commendataire de la Bénisson-Dieu. Le couvercle, conique, évasé à ses bords, est surmonté d'une croix, au pied de laquelle rampent huit rayons ondulés.

3° *Reliquaire.* — H. 0m,325. — Largeur à la base 0m,14. — 1634. — Argent fondu, ciselé et doré.

Thèque pyramidale à trois pans, surmontée d'une boule cracifère et fixée à un pied triangulaire par une courte tige en forme de balustre. Le pied, bordé d'oves, élevé sur trois griffes, est orné sur chaque face du blason de l'abbesse Françoise de Nérestang, accosté de deux Φ grecs; il porte à chaque angle un petit personnage en ronde bosse, debout, vêtu d'une tunique à manches courtes, soutenant la thèque. Celle-ci est ajourée sur chacun de ses trois côtés d'une ouverture triangulaire vitrée de cristal, portant en bordure la lettre grecque Φ, alternée avec des langues de feu. Cette lettre, simple ou redoublée, n'est point un simple motif d'ornementation fantaisiste : c'est le monogramme adopté par Françoise de Nérestang, qui se retrouve, accolé à ses armes, dans la chapelle qu'elle fit édifier à l'église de la Bénisson-Dieu. Ces deux Φ entrelacés, rappelant à Françoise de Nérestang le nom de son père, Philibert, et Firminy, le lieu de sa naissance, étaient pour elle l'emblème de l'amour filial et du culte du pays natal.

Au bas de la thèque est gravée l'inscription suivante, qui en contourne les trois faces :

1re face :	2e face :
FRANSOISE. DE. NERESTANG.	PREMIERE. A. BESSE. DE
LA BENISSON. DIER. A.	DONNE. CE. RELIQVERE. 1634.

[1] V. Palustre, *Mélanges d'art et d'archéologie,* 1889, p. 7.

3e face :

Ste MARGVERITE.

DE. LA. SCAVLNE.

Comme cette pièce n'est marquée d'aucun poinçon, il est difficile d'en déterminer la provenance. Bien que les objets d'orfèvrerie des églises foréziennes soient en général de fabrication lyonnaise, il est fort possible que ce reliquaire fasse exception et qu'il soit sorti d'un atelier du Puy. On sait que cette ville a compté de nombreux et habiles orfèvres, dont les productions étaient fort recherchées. Or, la famille de Nérestang habitait le Velay, et de plus Marguerite de la Seauve est une sainte de cette province. Nous sommes donc quelque peu fondé à supposer que l'abbesse de la Bénisson-Dieu a confié cette commande à un artiste du Puy.

4° *Reliquaire.* — H. 0m,30. — Argent repoussé. — Dix-septième siècle.

Ce dernier reliquaire se compose d'une thèque en forme de diptyque, cintrée par le haut, réunie à un large pied ovale par une tige fuselée. Une bordure d'oves orne le pourtour du pied; la tige comprend un nœud, entre deux collerettes godronnées, décoré de trois guirlandes de fleurs et de fruits. Sur la face externe du volet — qui est percé d'une fenestrelle s'ouvrant sur la relique — sont gravées deux tiges fleuries où s'épanouissent des renoncules et des tulipes. Le diptyque, surmonté d'un petit crucifix, est divisé intérieurement en plusieurs compartiments filigranés, logements de diverses reliques, répartis autour d'une croix centrale.

Sur le revers du pied se lit l'estampille V P sous une couronne, sans autre poinçon[1]. Ces initiales pourraient s'appliquer à Victor Prost, orfèvre à Lyon au dix-septième siècle.

L'église de la Bénisson-Dieu possède en outre des chandeliers d'autel de la fin du dix-huitième siècle, sans intérêt artistique, sur lesquels nous avons seulement relevé l'estampille POUGVET A LYON.

[1] Outre l'estampille du fabricant, on trouve ordinairement le poinçon de la corporation sur les matières d'or et d'argent. « Au quinzième siècle, nous dit M. Natalis Rondot, le poinçon de Lyon portait un lion couronné et la lettre D. On rencontre encore le D comme marque de fabrique au dix-septième siècle, sur la châsse de saint Porcaire, dans l'église de Montverdun (Loire), donnée par l'archevêque Camille de Neuville. Des tablettes de cuivre, déposées actuellement aux Archives du Rhône et portant les empreintes des poinçons de la jurande de Lyon, nous apprennent qu'au dix-huitième siècle la lettre adoptée variait chaque

BRIENNON.

Église paroissiale.

Croix processionnelle. — Cuivre argenté, fondu et ciselé; ornements au repoussé. — H. 0m,53. — Commencement du dix-huitième siècle.

Cette croix porte d'un côté le Christ attaché par quatre clous, et sur le revers l'image de la Vierge. Les extrémités des croisillons sont fleuronnées; l'inscription du titre de la croix est gravé sur un cartouche ciselé. Des têtes d'anges en ronde bosse, séparées par des bouquets de fleurs et de fruits, sont appliquées sur le nœud de la douille. Poinçon sur la collerette à bords côtelés qui abrite le nœud : LAGOUTTE A LYON.

SAINT-MAURICE-SUR-LOIRE.

Église de Saint-Jean sur Saint-Maurice.

Croix processionnelle. — H. 0m,184. — Argent estampé et repoussé. — Fin du seizième siècle.

L'église de Saint-Jean conserve une belle croix processionnelle qui nous est malheureusement parvenue dans un assez mauvais état. Son ordonnance générale reproduit une forme ancienne, adoptée depuis l'époque gothique. Sur une ossature en bois de chêne à section rectangulaire, sont clouées des feuilles d'argent rehaussées d'or, estampées de rinceaux élégants. Chacune des quatre branches s'élargit avant son extrémité pour recevoir un quatre-feuilles à ornementation figurée : sur la face du Christ, le pélican et trois images de saintes, sans autre attribut qu'un livre ouvert; au revers, les quatre animaux évangéliques; ces petits reliefs, faits au repoussé, ont été retouchés au burin à pointe

année d'après l'ordre alphabétique : 1772 L; 1773 M; 1774 N; 1775 O, etc. Ces mêmes tablettes nous donnent la clef de quelques estampilles : N R, N. Randon; I B, J. Bellon; A G B, A. G. Galle; I B F, J. G. Franc; P B, P. Bignau; P F, Petison de Fetia; I P, Jean Parcor. A partir du dix-septième siècle, les grandes pièces de cuivre, telles que les chandeliers d'autel et les croix stationnales, portent le nom du fabricant gravé en toutes lettres : cet usage disparaît à l'époque de Louis XVI.

mousse. Chaque branche de la croix s'amortit en une fleur de lis dont les placages d'argent sont estampés de têtes de chérubins et de guirlandes fleuries. La figure du Christ, dont les bras sont encore étendus horizontalement, est fort mutilée, et l'image de la Vierge ou de l'Agneau divin a disparu de la seconde face.

C'est ordinairement sur le nœud des croix processionnelles que les argentiers lyonnais apposaient leurs marques; or, le nœud actuel de la croix de Saint-Jean est étranger à l'œuvre première, en cuivre et sans intérêt artistique; il porte le nom de l'orfèvre BALLAY A LYON.

II. — CANTON DE CHARLIEU.

CHANDON.

Église paroissiale.

Six chandeliers; cuivre repoussé. — H. 0m,25. — *Croix d'autel* assortie. — H. 0,68. — Fin du dix-huitième siècle. — Décor du pied aux emblèmes eucharistiques. — Travail commun. Poinçon : RIBOUD.

MARS.

Église paroissiale

Six chandeliers d'autel. — Cuivre repoussé et doré. — H. 1m,00. — Style et époque de Louis XV.

Cette garniture du maître-autel est un des bons spécimens des chandeliers lyonnais du dix-huitième siècle. Le décor en est élégant, et la facture dénote une main très adroite; la forme est semblable à celle des chandeliers de l'église Saint-Étienne de Roanne déjà signalés. Poinçon : REY A LYON.

POUILLY-SOUS-CHARLIEU.

Église paroissiale.

Croix processionnelle. — H. 0m,70. — Cuivre doré, fondu et ciselé. — Dix-huitième siècle. — Style commun. Poinçon : CHABOUT A LYON.

III. — CANTON DE SAINT-HAON-LE-CHATEL.

AMBIERLE.

Église paroissiale.

Croix processionnelle. — H. 0m,62. — Argent. — Dix-septième siècle.

Le nœud, travaillé au repoussé, reproduit le décor aux têtes d'anges alternées avec des guirlandes de fleurs. Le Christ et la Vierge ont en guise de nimbe un soleil à rayons sinués, avec face humaine. Pas de trace d'aucun poinçon. Sur les branches, une main maladroite a gravé à la pointe les instruments de la Passion et un écusson.

RENAISON.

Église paroissiale.

Six chandeliers. — H. 0m,69. — Cuivre repoussé et argenté. — Même forme et même époque que les chandeliers de Saint-Marcel décrits ci-après; exécution bien inférieure.

Estampille : BALLAY.
A LYON.

IV. — CANTON DE SAINT-JUST EN CHEVALET.

CREMEAUX.

Église paroissiale.

Six chandeliers.—H. 0m,66.—*Croix d'autel* assortie.—H. 0m,99. Même forme que les précédentes. Estampille : LAGOUTTE A LYON.

SAINT-MARCEL D'URFÉ.

Chapelle de Notre-Dame de la Consolation de la Chira.

Quatre chandeliers. — H. 0m,60. — Argent repoussé. — Dix-septième siècle.

Le pied triangulaire, orné de trois chérubins ailés, dans une gaine à feuilles d'acanthe, porte sur chaque face une figure d'ange

et un médaillon central, à champ bombé, dans un cartouche. Sur ce médaillon se lit l'estampille : F. CATINET.

A LYON.

La tige, arrondie, s'élargit de plusieurs nœuds godronnés.

La famille des Catinet a fourni de nombreux orfèvres. M. Natalis Rondot en cite quatre : Louis I (...1660-1680) ; Louis II (...1698-1722) ; Claude-André (...1705); Blaise (...1745-1764) ; les trois derniers étaient maîtres des métiers.

V. — CANTON DE SAINT-SYMPHORIEN DE LAY.

SAINT-PRIEST-LA-ROCHE.

Église paroissiale.

Crucifix d'argent fondu et ciselé. — H. 0m,25. — Dix-septième siècle. — La figure du Christ, les fleurs de lis des extrémités et la bordure de godrons qui orne le pied ovale sont ciselées avec art.

Cette pièce porte une triple estampille : les lettres O et A couronnées, et les initiales L P sous un cœur percé d'un trait et accosté de deux points.

VI. — CANTON DE SAINT-GERMAIN-LAVAL.

SAINT-GERMAIN-LAVAL.

Église paroissiale.

Bassin d'ablutions. — Cuivre repoussé. — Fin du quinzième siècle. — Diamètre, 0m,39.

Ce bassin, de forme circulaire, porte au centre un médaillon figurant l'Agneau divin dans une prairie en fleur; c'est à la fois l'Agneau eucharistique dont le sang jaillit dans un calice, et l'Agneau pascal, accompagné d'une croix à étendard à trois pointes. Des rubans d'ornements et des godrons obliques encadrent ce médaillon ; une de ces zones concentriques est formée de deux tiges fleuries dessinant par leurs entrelacs une série non interrompue de petits cercles. Le décor de cet ustensile semble indiquer sa destination : un emblème eucharistique s'appliquerait mal à l'orne-

mentation d'un plat à offrandes et convient mieux à un bassin d'ablutions, en usage pour les cérémonies de la messe.

L'église de Saint-Germain-Laval possède en outre des chandeliers d'autel du siècle dernier, dont il suffit de relever les estampilles : MATHIAN A LION et RICHARD A LYON.

SAINT-GEORGES DE BAROILLE.

Chapelle de Baroille [1].

Statuette de la Vierge. — Plomb repoussé et polychromé. — H. 0m,54. — Douzième siècle.

Parmi les anciens monuments de sculpture conservés dans nos églises du Roannais, cette image de la Vierge mère est assurément la pièce capitale. Sous le rapport technique, elle offre un curieux spécimen d'une industrie d'art dont les premières productions sont devenues fort rares [2].

Cette statuette a été faite au moyen de feuilles de plomb repoussées au marteau et soudées ensemble ; sa face creuse a été appliquée et clouée sur une ossature de bois dont la partie inférieure s'élargit en forme de siège. Le métal est revêtu d'une polychromie à teintes plates, dont les couches primitives ont sans doute été repeintes depuis peu d'années. Des ateliers de plomberie sortirent au moyen âge de nombreuses statues destinées à concourir, avec les ouvrages de pierre, à l'ornementation des édifices religieux ; mais les types de l'époque romane sont à coup sûr peu communs aujourd'hui. Or, la Vierge de Baroille offre les caractères d'un travail du douzième siècle. Elle est représentée suivant le type emprunté à l'art grec et fidèlement reproduit par les artistes d'Occident jusque vers le milieu du treizième siècle. Marie est assise dans une attitude hiératique [3], portant son Fils dans son giron, entre ses genoux écartés, sans le soutenir de ses mains. Le costume de la Mère de Dieu se compose d'un double vêtement, une robe et un long manteau, semé de fleurettes en relief et dont l'encolure est

[1] Cette chapelle est aujourd'hui propriété particulière.

[2] Voir ci-contre, pl. XIII.

[3] Actuellement la Vierge est un peu inclinée à gauche, mais cette position paraît provenir d'une déviation accidentelle, et non pas de la recherche intentionnelle d'un mouvement dans l'attitude.

Planche XIII

Pag. 864

VIERGE ROMANE

CHAPELLE DE BAROILLE (ARRONDISSEMENT DE ROANNE)

Statuette de plomb.

ornée d'un orfroi; la tête est enveloppée d'un voile et porte une riche couronne sur laquelle sont figurées des gemmes; ce costume se complète par de curieuses chaussures brodées d'un rang de perles.

La main droite tient une colombe, symbole de la pureté; la gauche, ouverte et démesurément longue, repose sur le genou. Le visage de la Vierge présente un ovale très allongé, particularité commune aux figures de l'art roman. La rudesse des traits est la conséquence de la nature du procédé et de la matière plastique mise en œuvre : car l'art de la plomberie, excellent pour obtenir de grands effets décoratifs, se prête mal aux finesses du détail.

Jésus est couronné comme sa Mère; ses pieds ne sont point chaussés; enveloppé dans une longue tunique à encolure gemmée, il est ceint d'une draperie ramenée sur l'épaule à la manière romane. L'artiste, en représentant le Christ enfant, ne lui a pas moins donné les caractères de la divinité : sa main droite bénit à trois doigts; la gauche s'appuie sur le livre des Évangiles. Contrairement à l'usage qui depuis a prévalu, Jésus est ici le personnage principal. Vers le milieu du treizième siècle, sous l'influence d'un naturalisme naissant, le type de la Vierge mère se modifie rapidement. La Madone se tient alors debout; elle porte son Fils dans ses bras, et les deux figures, jusque-là simplement juxtaposées, se rapprochent et s'unissent plus intimement, jusqu'au jour où ce groupe, perdant peu à peu tout caractère religieux, ne sera plus qu'une gracieuse et tendre représentation de l'amour maternel [1].

Joseph DÉCHELETTE,
Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Roanne.

[1] Sur le degré du siège, on lit le millésime 1352 en chiffres arabes d'une écriture moderne. Si ces chiffres rappellent une date inscrite autrefois en lettres romaines, il est évident qu'il y a eu erreur dans la transcription.

XXX

LE PEINTRE COLIEZ

ET LES FÊTES RÉVOLUTIONNAIRES A VALENCIENNES

Le peintre dont nous allons raconter la vie ne fut assurément point un grand artiste; mais il se distingua parmi les plus habiles décorateurs de son temps, et son souvenir se rattache d'une manière inséparable aux fêtes qui, à Valenciennes comme ailleurs, marquèrent d'un cachet si spécial l'époque révolutionnaire. Sa biographie ne saurait donc être dénuée de quelque intérêt.

Aux sources imprimées et déjà connues [1], nous avons ajouté le résultat de recherches faites dans les archives locales, et surtout de nombreux renseignements qu'a bien voulu nous donner le dernier survivant des fils de l'artiste, M. Désiré Coliez, ancien médecin de l'hôpital militaire de Phalsbourg, retiré depuis à Longwy. Nous espérons être ainsi beaucoup plus complet qu'aucun de nos prédécesseurs.

I. — Débuts de Coliez.

Adrien-Albert-Joseph Coliez naquit à Valenciennes, le 6 juin 1754, à dix heures du matin [2]. Son père, dont les prénoms étaient Georges-Joseph, exerçait la profession de *mulquinier*, c'est-à-dire de tisseur de ces toiles délicates, de ces linons clairs et souples qui, depuis le quatorzième siècle, avaient répandu dans le monde entier la gloire industrielle de Valenciennes. Quant à sa mère, elle se nommait Marie-Louise Maillart. Les deux époux habitaient la

[1] Ces sources consistent principalement en deux articles nécrologiques publiés le 12 juin 1824, l'un par les *Petites Affiches, annonces et avis divers de Valenciennes*, l'autre par la *Feuille d'affiches* de la même ville. Ce dernier a été reproduit dans la *Biographie valenciennoise*, imprimée chez J.-B. Henry, en 1826.

[2] Voir l'acte de baptême, au n° 1 des Pièces justificatives. — Le vrai nom de la famille était Collier, orthographe qu'on trouve dans cet acte, aussi bien que dans celui de décès. A son prénom d'*Albert*, l'artiste substitua plus tard celui de *Norbert;* mais ce fut par suite d'une fantaisie personnelle.

paroisse de Notre-Dame de la Chaussée, église où l'enfant fut présenté au baptême le jour même de sa naissance.

Deux sœurs ne tardèrent pas à venir prendre place auprès de lui : Marie-Antoinette et Louise, baptisées, l'une le 12 novembre 1756, l'autre le 3 novembre 1757.

Le père de Coliez était totalement illettré; en outre, il n'était guère riche, et quoique le jeune Adrien eût manifesté de bonne heure un vif désir d'instruction, on le mit en apprentissage chez un tailleur.

Mais il ne se sentait aucun goût pour confectionner des habits. Tandis que, les jambes croisées sous lui, il cousait péniblement de ses doigts encore novices, son esprit prenait l'essor. Au bout de quelques années, il trouva, par bonheur, un prétexte pour changer de situation : une dame très riche, habitant à Valenciennes sur le territoire de la paroisse Saint-Jacques, ayant promis, si une guérison se produisait, de faire faire en Espagne un pèlerinage au tombeau vrai ou supposé du patron de son église, s'adressa, pour l'exécuter, à un menuisier de la ville, sans doute peu occupé. C'était un oncle de Coliez. L'oncle s'adjoignit le neveu, charmé d'échanger l'aiguille du tailleur contre le bâton du pèlerin. Après une messe solennelle chantée à Saint-Jacques, tous deux, la bourse convenablement garnie, sortirent de leur ville natale par la porte de Cambrai, accompagnés de leurs proches, qui ne les quittèrent que fort loin.

Les voilà donc partis pour l'antique sanctuaire galicien, marchant le jour, couchant la nuit dans des monastères quand ils ne rencontraient pas d'hôtellerie. Ils parcoururent ainsi la France dans sa plus grande longueur, passèrent les Pyrénées, pénétrèrent en Espagne par la vallée de Roncevaux, empruntèrent ensuite la route que le roi Bermude avait fait jadis percer pour les pèlerins à travers la Navarre, la Rioja et le territoire de Burgos, et, en longeant longtemps la Sierra Cantabrique et le golfe de Biscaye, finirent par atteindre l'*Humilladoiro*. Au sommet de cette colline, qui domine Santiago, ils s'inclinèrent respectueusement en apercevant pour la première fois les tours de la cathédrale. Puis, ils entrèrent dans la ville. Après les prières d'usage et un repos bien mérité à la suite d'une si longue course, dans la vaste hôtellerie créée par les rois catholiques à l'usage des pieux voyageurs, ils reprirent le chemin de Valenciennes.

Dès leurs premiers pas en France, ils durent renouveler leurs passeports. Ces papiers nous ont été conservés. Voici celui du futur artiste [1]. Outre son signalement, il a le mérite de nous donner avec une absolue précision la date où le voyage fut accompli :

« Nous, lieutenant de roi, commandant des ville et citadelle de « Saint-Jean Pied du Port, en Navarre, ordonnons à ceux qui sont « sous nos ordres, et prions ceux qui sont à prier, de laisser libre- « ment passer et repasser le nommé Adrien Colié, natif de Valen- « ciennes, juridiction de *idem*, archevêché de Cambrai, âgé de dix- « huit ans, taille de quatre pieds trois pouces, cheveux et sourcils « et les yeux chatain clair, visage petit et mince, le nez court, « retroussé, une cicatrice au milieu du front, tailleur de son métier, « lequel s'en va dans sa patrie, et à luy donner tout secours et « assistance en cas de besoin, comme nous ferions en pareil cas. « En foi de quoi avons signé, fait apposer le sceau de nos armes et « contresigner par l'écrivain de la place, le vingt-cinq du mois « d'avril mil-sept-cent-soixante-douze.

« Gratis. *Signé :* DELAISTRE. »

Quelques mois après, Coliez rentrait dans Valenciennes.

Mais il ne se sentait plus le même homme que lorsqu'il l'avait quitté, et désormais sa vocation définitive s'était décidée. Ce qui l'avait le plus frappé dans son voyage, ce n'étaient ni les étonnantes richesses du tombeau du saint, ni la capricieuse architecture du sanctuaire de Compostella : c'étaient les montagnes qu'il avait traversées, les merveilleuses perspectives que, né dans un pays plat, il avait, de leurs sommets, vues pour la première fois se dérouler à ses yeux. Bien souvent, il était resté en extase à l'aspect d'un torrent, d'un rocher, d'un effet d'ombre ou de lumière, sans que les railleries de ses compagnons de voyage l'empêchassent, à la prochaine occurrence, de retomber dans la même contemplation. De ces souvenirs il garda toute sa vie l'enchantement, et il n'eut plus qu'un souci : celui de les fixer sur la toile.

Mais son instruction primaire avait été fort négligé, et il porta d'abord son effort de ce côté. Tout en gagnant sa vie par des travaux manuels, il apprit donc à lire, à écrire et à compter. Puis il songea à devenir apprenti chez un peintre.

[1] L'original appartient à M. le docteur Coliez.

Celui qu'il choisit fut un fort médiocre paysagiste nommé Louis-Alexandre Grotte. Originaire de la paroisse de la Magdeleine, « en la cité de Paris », Grotte s'était marié à Maubeuge, avec une jeune fille nommée Catherine-Louise Paturaux, et, à Valenciennes, habitait rue Delsaux. Coliez entra chez lui dans le courant de l'année 1774. Il avait alors vingt ans [1].

Bientôt il comprit que, pour devenir un véritable artiste dans le genre qu'il affectionnait, la perspective et l'anatomie faisaient partie des connaissances indispensables à acquérir. Comme son maître ignorait l'une et l'autre, voulant commencer par la première, il emprunta d'un amateur de la ville la *Géométrie* de Sébastien Leclerc. Il dévora ce volume, en fit la base de toutes ses études scientifiques ultérieures, et se complut tellement dans ce genre de méditations que, dès lors, il ne voulut plus jamais dessiner la figure.

Mais des études aussi abstraites ne l'empêchaient pas de sentir le vide de son intérieur et de vouloir le remplir. Il était devenu orphelin et habitait, sur sa paroisse natale, la rue Palette, qui, en dépit d'un nom vraiment prédestiné pour un peintre, se distinguait alors comme aujourd'hui parmi les plus pauvres de la ville. A l'autre extrémité de celle-ci, non loin de l'emplacement de l'antique Salle-le-Comte, habitait avec son père, rue Dadiez, une jeune dentelière âgée de vingt et un ans et nommée Marie-Joseph Lebœuf. Il la vit, l'aima, la demanda et l'obtint. Après la publication des trois bans ordinaires, leur union fut bénie le 28 juillet 1776 dans l'église Saint-Géry, paroisse de la jeune mariée [2].

Un enfant ne tarda pas à leur naître : c'était un fils, François, dont nous aurons à parler plus tard. Ils ne s'arrêtèrent point là, et, à des intervalles plus ou moins longs, en eurent successivement treize autres [3].

Tandis qu'il jetait ainsi les bases de sa famille, Coliez, grâce à un travail assidu, était devenu un habile paysagiste, un remarquable

[1] Voici la mention inscrite à ce sujet dans le compte rendu des recettes de la corporation des peintres, du 24 novembre 1773 au 9 décembre 1774 : « De Adrien Collier, apprenti peintre en dessous de Grotte . . . . . 9 livres. »
Quant aux renseignements sur Grotte, nous les tirons de l'acte de décès d'un de ses enfants, reproduit au n° 2 des Pièces justificatives.

[2] Pièces justificatives, n° 3.

[3] Voir la liste de ces enfants, n° 4 des Pièces justificatives.

dessinateur d'architecture, un metteur en perspective de première force. Afin de pouvoir librement se livrer à la pratique de son art, il voulut alors se faire recevoir franc-maître dans la corporation de Saint-Luc. Mais celle-ci avait gardé la tradition des mesquines jalousies, des persécutions tenaces dont elle avait donné jadis un si éclatant exemple à l'égard de Jean-Baptiste Pater. Ses règlements laissaient toute liberté aux dignitaires de la corporation dans le choix du sujet à imposer au postulant, et ils leur avaient permis de se contenter une fois d'un simple *Bouquet de fleurs* [1]. Coliez s'était déjà distingué comme paysagiste. Rien donc de plus simple que de lui imposer pour morceau de réception un paysage. Mais il avait du talent et semblait destiné à devenir un rival dangereux. Pour l'embarrasser, on s'empressa d'exiger de lui l'exécution d'un *Christ en croix* de grandeur naturelle!

Voilà donc Coliez, planté dans la maison d'un maître affranchi, en face d'une toile de six pieds de haut. Il était des plus embarrassés, car nous avons vu que la figure n'avait jamais été son fort. Néanmoins, en s'acharnant au travail et en s'inspirant probablement de quelque bonne estampe, il arriva tant bien que mal à mettre en place les membres de son Christ. Mais lorsqu'il le montra à ses juges officiels, il entendit retentir à ses oreilles un *tollé* général : le dessin était mauvais, et la couleur pire : tout était à recommencer! Ces critiques étaient sans doute méritées; Coliez devait néanmoins s'y attendre, puisque l'épreuve n'était qu'un piège. Il n'avait qu'une chose à faire : se soumettre. Il exécuta donc une seconde figure, qui ne donna guère lieu à moins d'attaques que la première; il dut la corriger et la recorriger de toutes sortes de façons. Enfin, quand il fut jugé avoir langui et avoir été martyrisé lui-même assez longtemps, il obtint le titre convoité. C'était dans le courant de l'année 1778, époque où le sculpteur Gillet remplissait les fonctions de connétable [2].

[1] Lors de la réception du fils de maître, J.-B. Alardin, en 1736.

[2] Voici comment s'exprime à ce sujet le « Compte rendu au Magistrat par « Pierre-Joseph Gillet, connétable, Jean-Baptiste Locoge et Gabriel Boisard, « maîtres jurés, pour les fonds reçus, maniés et payés depuis le 22 octobre 1777 « jusqu'à ce jour 19 octobre 1778 :

« ... CHAPITRE QUATRIÈME.

« Pour droit de maîtrise échue au terme de ce compte faisant son chef-d'œuvre

Aussi habile à reproduire les fleurs et l'architecture que le paysage ; aussi accoutumé à peindre à la détrempe qu'à l'huile, Coliez, qui était venu habiter sur le territoire de la paroisse Saint-Géry, se mit alors à exécuter toutes sortes de travaux décoratifs. Il eut bientôt besoin d'aides. En 1783, nous le voyons employer un ouvrier nommé Moreau, et, en 1784, prendre un apprenti nommé Charles Carpentier [1]. De plus, il avait su, malgré tous les dissentiments passés, se faire bien venir de ses collègues, qui, en 1783, l'adjoignirent à l'ancien connétable Gillet, et au connétable nouveau Grégoire Pepin, pour la reddition des comptes de la corporation.

En même temps s'élevait un édifice où son talent devait trouver plus tard un vaste emploi : le théâtre de Valenciennes. Ce monument fut construit d'après les plans de M. de Pujol de Mortry, alors prévôt de la ville, amateur distingué et père adultérin, puis adoptif, du futur membre de l'Institut. On le pourvut de machines perfectionnées pour les changements à vue, et ses décors furent peints par un artiste nommé Cronier, venu tout exprès de Paris [2].

Le prévôt de Valenciennes ne se borna point à cette fondation, et, pour lutter contre l'esprit rétrograde qui de plus en plus envahissait la vieille corporation de Saint-Luc, il voulut, en même temps, doter sa ville d'une Académie des Beaux-Arts, sur le modèle de celle de Paris. Voté en principe par le conseil particulier, le 9 décembre 1782, ce projet ne tarda pas à recevoir son exécution. Un concours ayant été ouvert, des artistes de divers pays vinrent y prendre part, et il eut pour résultat, le 20 août 1783, la double nomination de Jacques-François Momal, né à

au profit de cette branche payait autrefois 30 livres; à présent, par autorisation ci-dessus mentionnée, payera, pour droit, 45 livres; aux maîtres et suppôts, 18 livres pour ceux qui se trouveront à la relivrance de l'ouvrage. Les fils de maître, tant sculpteurs que peintres, ne paieront que la moitié. Durant le terme de ce compte, reçu :

De Adrien Collier, maître peintre. . . . . 45 livres. »

[1] On lit, en effet, dans le registre de la corporation, comme article de recette de l'année 1783 :

« De Moreau, soldat de Soissonnois, travaillant en dessous de Collier. 20 livres. »

Et comme article de recette de l'année suivante :

« De Charles Carpentier, apprentif peintre sous Collier. . . . . 9 l. 00 »

[2] *Recherches sur le théâtre de Valenciennes*, par Hécart, 1816, p. 52.

Lewarde, près Douai, en 1754, comme professeur de peinture, et de Jean-Baptiste-Antoine Cadet de Beaupré, né à Besançon en 1758, comme professeur de sculpture. L'un avait été élève de Durameau, l'autre de Clodion. Toute rivalité étant écartée par la différence de leurs talents respectifs, Coliez se lia intimement avec ces deux artistes, en compagnie desquels nous le verrons un peu plus tard travailler fréquemment.

Comme son modèle, l'Académie de Valenciennes était tout à la fois une école et une société d'artistes. Outre les fonctions de professeurs, ceux-ci pouvaient y obtenir les titres d'abord d'agréés en présentant de leurs ouvrages, puis d'académiciens, en offrant un morceau de réception. Les peintres Olivier Lemay, Louis et François Watteau, les sculpteurs François-Joseph Duret et Jacques-Philippe Dumont, le graveur Louis Lempereur, s'y firent recevoir. Mais Coliez était encore regardé comme un trop mince personnage pour aspirer à un pareil honneur. Il ne devait y être admis que beaucoup plus tard.

II. — Les fêtes révolutionnaires à Valenciennes.

Coliez gagna ainsi l'époque de la Révolution, époque féconde même pour les arts, et qui allait fournir à son talent l'occasion de se produire sous de nouveaux aspects.

Comme les autres villes de la Flandre et du Hainaut, où s'étaient de bonne heure développés l'industrie, la richesse et le luxe, Valenciennes a, de tout temps, aimé les fêtes. Ses anciens historiens en racontent de splendides, et, jusque dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, en 1851 et en 1866, elle en a célébré d'incomparables. Mais jamais, là comme ailleurs, ces fêtes ne furent aussi multipliées qu'au moment de la lutte suprême contre l'ancien régime et l'Europe coalisés. Ainsi que l'observe avec raison M. Seinguerlet [1], « ces réjouissances publiques ser-« vaient de contre-poids indispensable à la tension excessive de « tous les ressorts de la société. Toujours symboliques, au milieu « de la tourmente, elles faisaient espérer le port ; elles montraient « le but où l'on tendait : la liberté et le bonheur du peuple, la

[1] Dans son livre intitulé : *Strasbourg pendant la Révolution.*

« paix finale dans la dignité et l'abondance ; elles entretenaient le « courage, elles renouvelaient l'enthousiasme par le mirage d'un « triomphe prochain, donnaient la constance dans l'épreuve, le « calme dans le péril, et la joie dans le sacrifice. »

Pour celles de ces fêtes qui se donnèrent à Valenciennes, Cadet de Beaupré modela des maquettes; Momal peignit des figures ; Coliez brossa des ornements, monta des chars, disposa des groupes; mais ils ne furent pas eux-mêmes de grands révolutionnaires : ils prêtèrent le concours de leur talent aux commémorations les plus contradictoires, et leur rôle fut purement technique.

L'une des premières en date, parmi les cérémonies où se marqua profondément l'esprit de l'époque, fut celle du dimanche 3 mars 1793, « à l'honneur du vertueux Lepelletier, martyr de la liberté ». Comme beaucoup d'autres qui suivirent, elle se composa essentiellement d'une promenade des autorités civiles et des corps militaires, avec diverses stations plus ou moins habilement ménagées. En fait d'œuvres d'art, on remarquait dans le cortège une statue de la Liberté et, plus encore, l'image du héros du jour, « le corps de Lepelletier, porté par huit des plus anciens Fédérés « de 1790, côtoyé des vétérans sur deux lignes, une à droite et « une à gauche ». Le défilé s'arrêta d'abord dans la partie haute de la ville, non loin de l'église Saint-Nicolas, sur la place Verte, au centre de laquelle avait été dressé un obélisque, puis sur la place d'armes. Là s'élevait, « sur une estrade à quatre rampes, de « huit pieds de hauteur, l'autel de la Patrie, surmonté d'un baldaquin très orné, et flanqué de quatre vases » où brûlaient des parfums. Sur cet autel, les Fédérés déposèrent l'effigie du conventionnel, autour de laquelle, après qu'un discours pathétique eut été prononcé, les assistants prêtèrent avec ensemble le serment, qui alors n'avait rien de banal, de maintenir de tout leur pouvoir « la liberté, l'égalité, l'unité et l'indivisibilité de la République [1] ».

Quelques semaines après éclatèrent les désastres de l'armée française, préludes de la trahison de Dumouriez. Évacuant précipitam-

[1] Le programme de cette fête a été imprimé à Valenciennes, chez H.-J. Prignet, ainsi que le discours prononcé par « A.-J.-B. Maurin, commissaire inspecteur de l'habillement des troupes et membre de la Société des Amis de la « liberté ». Tous les autres programmes auxquels nous empruntons les renseignements qui suivent proviennent de la même imprimerie

ment la Belgique, le gros des troupes se rabattit sur Valenciennes, où ne tarda point à mourir Dampierre, le nouveau général en chef. Puis, après plusieurs combats malheureux, ces troupes firent encore un pas en arrière, abandonnant la forteresse à ses propres forces.

Le 30 mai 1793, au moment où, déjà bloquée, assiégée par les Austro-Anglais, elle allait être sommée de se rendre, eut lieu une nouvelle et imposante cérémonie. Sur l'autel de la Patrie, réédifié au milieu de la Grand'Place, et décoré pour la circonstance d'une magnifique tapisserie du quinzième siècle représentant un tournoi [1], les principaux habitants et la garnison jurèrent de s'ensevelir sous les ruines de la ville plutôt que de la livrer aux ennemis. Plus solennel encore que le précédent, ce serment fut tenu dans la mesure du possible, car chacun sait que la cité, à moitié détruite, ne se rendit que le 28 juillet 1793, après quarante-trois jours de bombardement.

Pendant cette période calamiteuse, les malheurs ne manquèrent point à Coliez. Déjà, le 14 mars, dans une maison qu'il était venu habiter, rue des Boucheries (dite depuis *de la Nouvelle-Hollande*), il avait perdu une petite fille de quatre ans et demi, Caroline-Joseph, née le 4 novembre 1788. En revanche, le 6 juillet, un fils lui naissait : Félix-François-Joseph. Mais l'enfant mourait au bout de dix jours, le 16 juillet, et l'artiste était si troublé qu'il avait oublié de faire, en temps utile, régulièrement dresser l'acte de naissance, qui ne fut rédigé que le 19, plusieurs jours après celui de décès [2]. Pendant que les obus autrichiens brûlaient ou écrasaient sous les décombres des maisons de la ville plusieurs décorations dont il était l'auteur, la haute tour de l'église Saint-Nicolas, construite vers le milieu du seizième siècle, prenait feu le 22 juin 1793. Malgré ses chagrins, séduit par l'idée de peindre un incendie nocturne, il eut le courage de fixer la scène sur une toile que garde aujourd'hui le Musée de Valenciennes [3].

[1] Voir, sur cet épisode, le *Siège de Valenciennes en* 1793, par Texier de la Pommeraye.

[2] Un nouveau fils naquit à Coliez le 19 juillet 1794, un an presque jour pour jour après l'autre. Il le remplaça dans la famille et reçut les mêmes prénoms : Félix-François-Joseph.

[3] Elle mesure 1m,73 de haut sur 0m,90 de long, et a été reproduite dans l'ouvrage intitulé : *la Défense nationale dans le Nord, de* 1792 *à* 1802, publié aux frais du département du Nord, sous la direction de MM. P. Foucart et J. Finot.

Avec l'occupation de cette ville par les Autrichiens commença l'un des moments les plus curieux de son histoire. L'ancien régime y fut en grande partie rétabli, et M. de Pujol, qui avait émigré, en redevint prévôt. Lorsque approcha le premier anniversaire de la mort de Louis XVI, le parti royaliste s'émut et résolut de se livrer à une grande manifestation. Un comité se constitua pour célébrer, le 21 janvier 1794, en l'honneur du Roi et de la Reine, un service funèbre dans la principale église de la ville, Notre-Dame la Grande, encore habitable malgré les obus qui avaient criblé ses voûtes. A cette occasion, Momal peignit quatre grisailles allégoriques, et Coliez, les colonnes du catafalque. Plus heureux que d'autres fournisseurs qui n'arrivèrent jamais à se faire payer, et aux réclamations desquels coupa court la reprise de la ville par les Français, notre artiste, après avoir toutefois réduit le montant de sa note, parvint à toucher 230 livres [1].

La ville fut restituée par l'ennemi le 31 août 1794 (14 fructidor an II), treize mois après qu'il s'en fut emparé; et, sans perdre un instant, comme pour purifier Valenciennes des idées rétrogrades que les Autrichiens y avaient fait régner de nouveau, quelques patriotes enthousiastes transformèrent en temple de la Raison l'église Saint-Jacques, où Antoine Watteau et Jean-Baptiste Pater avaient été baptisés, où Coliez lui-même avait reçu la bénédiction avant d'entreprendre son voyage en Espagne. Notre artiste y improvisa des ornements appropriés [2]. Puis, la nouvelle municipalité résolut d'exciter les esprits par une grande fête républi-

[1] Voir la copie du reçu donné par Coliez, au n° 5 de nos Pièces justificatives.

[2] Plusieurs croquis relatifs à ces décorations figuraient autrefois dans la collection de M. X. Regnard, avocat à Valenciennes et membre de l'Assemblée constituante de 1848. — De la collection Ch. Collet, de Valenciennes, est passée dans celle de M. le docteur Robinet, à Paris, une plaquette renfermant, outre le programme de la fête dont nous allons parler, un dessin de Coliez sur lequel une main étrangère a écrit ces mots : « Façade du Temple de la Raison, érigée « en 1793 sur la Grand'Place de Valenciennes. » Mais nous croyons que ce dessin n'a aucun rapport avec le culte de la nouvelle déesse. D'abord, aucun temple ne lui fut élevé à Valenciennes en 1793, par suite du bombardement de la ville et de l'occupation autrichienne. Puis, le dessin lui-même dément la destination qu'on lui attribue. En effet, il représente un portique d'ordre ionique, de huit colonnes, surmonté d'un fronton que décore *la Religion tenant une croix d'une main, un calice de l'autre, et que viennent adorer des anges et des chérubins.*

caine qu'elle fixa au 21 septembre suivant, dernier jour des sans-culottides de l'an II.

Le programme de cette fête ne comprend pas moins de vingt pages imprimées [1]. Le style en est déclamatoire, et bien des détails prêtent au sourire. Mais, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, les manifestations extérieures ne valent jamais que par le sentiment qui les anime : les protestants traitent d'idolâtrie impie les plus touchantes cérémonies du catholicisme, et un catholique, transporté à Delhy ou à Bénarès, se signe avec horreur devant l'éblouissant cortège d'un dieu hindou. Pour ne pas railler ces choses, il faut croire soi-même ou, tout au moins, avoir l'esprit assez large pour comprendre la croyance d'autrui. Or, qu'on se reporte à l'an II, qu'on se mette à la place de ces patriotes qui, après avoir vu l'année précédente la France à deux doigts de sa perte, leur ville bombardée, puis occupée par l'ennemi, se voyaient presque miraculeusement rentrés dans le giron de la grande patrie, dont le drapeau flottait au loin triomphant. Alors, rien ne semblera ridicule, et l'on appréciera comme elle le mérite la fête valenciennoise du 21 septembre 1794.

Un cortège se formait d'abord sur la Grand'Place. Il se composait de vingt et un groupes, répartis en trois divisions. — Avec un peloton de cavalerie, la première comprenait ceux de l'*Ingénuité*, de la *Modestie*, de la *Prudence* et de l'*Activité*. Dans le groupe de l'*Ingénuité* étaient portés les bustes de Bara et de Viala, entourés de jeunes garçons, avec ces mots : « Nous les vengerons! » Les autres se composaient respectivement de jeunes filles, de mères de famille et de « citoyens de diverses professions, avec des instruments relatifs à leur état ». — La seconde division s'ouvrait par des guerriers, suivis d'un char arborant les dépouilles ennemies. Puis marchaient d'autres groupes consacrés à la *Fidélité*, à la *Constance*, à la *Sensibilité* et à l'*Amour de la liberté*. Celui de la *Sensibilité* comprenait un second char portant des soldats blessés, et suivi de médecins, de chirurgiens et d'administrateurs de l'hôpital. Quant au dernier, il se composait des patriotes belges réfugiés en France, avec cette devise : « Point d'autre terre que celle de la liberté! » — La troisième division s'ouvrait par « une colonne de marbre noir figurant celle du Panthéon », ornée à sa partie supérieure de

[1] Son étendue nous empêche, à regret, de le reproduire.

guirlandes, d'où pendaient deux rubans tricolores. Puis venaient les bustes de Marat et de Lepelletier, sur la route desquels de jeunes citoyennes jetaient des fleurs; un char surmonté du Génie tutélaire de la République; des groupes consacrés à la *Science*, à la *Surveillance*, à la *Fermeté*, à la *Justice* et à l'*Humanité*. Après eux devait prendre place l'un des représentants du peuple alors à Valenciennes, entouré d'un membre de chacune des autorités constituées, précédé de jeunes gens représentant la *Vertu*, la *Patrie* et la *Nature*, et flanqué d'autres enfants représentant la *Liberté* et la *Fraternité*. Le cortège se terminait par deux nouveaux groupes, l'un consacré à l'*Unité* et à l'*Égalité*, l'autre au *Peuple*, ainsi que par un peloton de cavalerie.

Après un roulement de tambour, les musiciens de la troisième division allèrent, à son domicile, chercher le délégué de la Convention, tandis que d'autres musiques faisaient entendre « l'hymne sacré », c'est-à-dire la *Marseillaise*. Dès que le représentant du peuple, — avec cet habit à revers rouges et ce panache tricolore dont l'effet était irrésistible sur le soldat, — eut pris la place qui lui était réservée, le cortège se mit en marche et se dirigea vers l'autel républicain, où eurent lieu des évolutions fort compliquées. Le Génie de la Patrie chanta ensuite un nouvel hymne qu'accompagnèrent des masses chorales et des musiques militaires, et la procession civique parcourut une partie de la ville, en commençant par la rue de Cambray. Sur la place Saint-Jean avait été dressé « un trône surmonté d'un tyran couronné et revêtu des attributs de l'ambition et du despotisme ». Pour obéir au Génie, des soldats les détruisirent. Puis, au son des fanfares, fut entonné un chœur d'où nous tirons cette strophe, sorte de défi jeté, au nom des héros français, à tous les souverains de l'Europe :

Revêtus de l'éclat d'une injuste puissance,
Ces brigands couronnés que l'univers encense
Vont, courbés sous le poids de votre dignité,
Trembler devant la Liberté.
Leurs trônes écroulés, leur impuissante rage,
Sont les fruits précieux de ce bouillant courage
Qui prouvera partout que, digne de ses droits,
Chez nous l'Homme a su vaincre et terrasser les Rois.

Ce chant fini, la longue théorie se dirigea vers le temple de la

Raison, devant lequel le délégué de la Convention prononça un discours auquel répondit le Génie de la Patrie. Ensuite, par la rue de Tournay, le cortège regagna la Grand'Place, où, sur l'*air des Marseillais*, le Génie, qui devait commencer à se trouver très fatigué de son rôle, entonna un dernier hymne.

Quelques mois plus tard, le 10 décembre 1794 (20 frimaire an III), eut lieu une autre cérémonie pour la plantation sur la Grand'Place, au pied de l'antique beffroi municipal, d'un nouvel arbre de la Liberté. De là un nouveau cortège, de nouveaux chants et un nouveau discours que prononça le représentant Roger-Ducos dans le temple de la Raison [1].

Les fêtes ne cessaient point, et tout anniversaire semblait bon pour en organiser. Telles furent celles du 21 janvier 1795 (1er pluviôse an III) en l'honneur de la mort de Louis XVI, et du 10 août (19 thermidor an III) en l'honneur de la prise des Tuileries par le peuple de Paris.

Pour celle-ci avait été élevée sur la place une décoration assez extraordinaire. En face de la maison commune, une estrade à deux rampes était surmontée d'un socle traversé par un arbre de la Liberté. Sur ce socle, un fût de colonne tronqué, orné d'une guirlande, servait de piédestal à deux figures de six pieds adossées l'une à l'autre, faisant face aux deux extrémités de la place et représentant, la première l'Égalité, la seconde la Liberté, avec leurs attributs. Au-dessus d'elles, à une hauteur de quarante pieds, planait le Génie protecteur de la France, porté sur une nuée d'où partait la foudre qui terrassait plusieurs « chevaliers du poignard » coupables d'avoir voulu renverser la colonne que nous venons de décrire. Aux quatre coins, l'éphémère monument se complétait par des pyramides imitant le marbre et portant diverses inscriptions [2].

Quelques mois après, la loi du 25 octobre 1795 (3 brumaire an IV) sur l'organisation de l'instruction publique fixa à sept par année le nombre des fêtes nationales : celles de la *Fondation de la République*, au 1er vendémiaire ; de la *Jeunesse*, au 10 germinal ; des *Époux*, au 10 floréal ; de la *Reconnaissance*, au 10 prairial ;

[1] Ce discours a été imprimé en une brochure de 7 pages.

[2] En l'an IV, la fête fut célébrée d'une manière plus modeste et par un simple cortège. Le citoyen Desmoulins, président de l'administration centrale du département du Nord, y prononça un discours.

de l'*Agriculture*, au 10 messidor; de la *Liberté*, aux 9 et 10 thermidor; des *Vieillards*, au 10 fructidor, sans compter d'autres cérémonies auxquelles pouvaient donner lieu soit des souvenirs locaux, soit des événements extraordinaires.

Nulle part cette loi ne fut exécutée avec plus de fidélité et d'entrain qu'à Valenciennes. Mais, de peur de monotonie, nous nous garderons bien de décrire toutes les manifestations dont elle devint l'origine. Disons seulement que, dans la plupart, un temple décadaire, substitué à celui de la Raison, et à la décoration duquel Coliez ne fut pas étranger, joua un rôle important. Il avait été installé dans l'ancienne église des Jésuites. La justice nous contraint toutefois à déclarer que ces fêtes périodiques et habituelles donnèrent lieu à beaucoup moins de frais d'imagination que celles qui ne devaient pas se renouveler.

Parmi ces dernières, la plus émouvante fut incontestablement la cérémonie célébrée le 31 août 1796 (14 fructidor an IV), « en mémoire de la rentrée glorieuse des Français » à Valenciennes [1]. Elle eut surtout un cachet militaire. Placées d'abord en dehors de la forteresse, les troupes françaises furent solennellement reçues à la porte de Mons par les autorités civiles; puis elles s'incorporèrent à un cortège, divisé en 37 groupes, qui parcourut les diverses parties de la ville. Comme œuvres d'art, on y voyait une statue de la *Liberté foulant aux pieds les attributs de l'Esclavage*, et deux chars, dont le plus élégant avait pour patronnes la *Renommée* et la *Victoire*, déesses protectrices de l'armée républicaine.

Moins d'un mois plus tard, la journée du 1er vendémiaire an V fut consacrée à fêter « la première olympiade de la République française». Sur un char se montrèrent assises quatre Vertus ayant des Génies à leurs pieds; sur un autre se dressa la Liberté portée sur un nuage et foulant aux pieds les attributs de la Monarchie. Mais la grande attraction consista, pour le peuple, en courses imitées de l'antique.

Aux deuils nationaux, dont les assemblées avaient ordonné la commémoration dans la France entière, se rattachèrent des cérémonies d'un caractère tout différent : l'une, du 21 octobre 1797 (30 vendémiaire an VI), à la gloire de Hoche; l'autre en souvenir

[1] Nous en donnons, au n° 9 de nos Pièces justificatives, le programme intégral.

de l'assassinat des plénipotentiaires français de Rastadt, auxquels fut dédié un « char de la Vengeance nationale » ; la dernière, du 2 octobre 1799 (10 vendémiaire an VIII), en l'honneur de Joubert.

Des trois, la plus intéressante fut, de beaucoup, celle consacrée au héros de la Vendée, du Rhin et de l'Irlande[1]. Une pyramide s'éleva à l'une des extrémités de la place, en face de l'arbre de la Liberté, et devant elle fut traîné le char funèbre. Au sommet de ce char, entourée de quatre jeunes garçons en costumes militaires, surgissait une urne reposant sur des drapeaux pris à l'ennemi. Plus bas étaient assises six jeunes filles couronnées de fleurs, avec des ceintures de crêpe entrelacées de guirlandes de chêne, et portant au bras chacune un bouclier où se lisaient des inscriptions en l'honneur du jeune et regretté général.

A partir du Consulat, les manifestations de la joie publique négligèrent peu à peu la patrie pour ne plus s'occuper que d'un homme. Toutefois, les souvenirs républicains se mêlèrent encore durant un certain temps à son apothéose personnelle. C'est ainsi que le 14 juillet 1803 (25 messidor an XI), à côté d'un arc de triomphe élevé, selon les termes du programme, « à la gloire du héros qui nous gouverne », on hissa sur le vieux beffroi une bannière représentant une Renommée, « figure allégorique de la « réputation que Valenciennes s'est justement acquise par sa « défense courageuse envers un ennemi qui menaçait d'anéantir la « République ». Mais avec l'Empire, ces ménagements ne tardèrent point à disparaître, et la France ne connut plus guère d'autres plaisirs que l'annonce, à coups de canon, des stériles victoires qui devaient la conduire à Waterloo.

III. — Fin de la vie de Coliez.

A ses travaux relatifs aux fêtes nationales, Coliez en avait ajouté d'un tout autre genre. Durant le bombardement de Valenciennes, dans le but d'éviter aux décors de Crônier le supplice du feu, la municipalité les avait retirés du théâtre pour les mettre en un lieu qu'elle croyait plus sûr : précaution fatale, car ce lieu brûla, tandis

[1] On en trouvera également le programme dans nos Pièces justificatives.

que le théâtre fut épargné [1]. Quand le calme fut revenu, et que la ville ne craignit plus un retour offensif des Autrichiens, elle voulut réparer le dommage. Coliez s'offrit, et il brossa avec un si remarquable talent des jardins et des palais, qu'il éclipsa l'œuvre de son prédécesseur.

Dans ces peintures comme dans celles de certaines fêtes valenciennoises, il avait eu pour collaborateur son fils François, dont il espérait faire un habile homme. Mais, vers 1776, la conscription le lui enleva.

En revanche, sa réputation s'étant considérablement étendue, il reçut de Paris une magnifique proposition : l'offre d'un traitement fixe de 20,000 francs, avec le titre de décorateur en chef du Théâtre-Italien. Pressé par sa femme, il accepta, et partit pour la capitale. Par la suscription d'une lettre que, de Bellune, lui écrivit François afin de lui rendre compte d'une fête célébrée de l'autre côté des Alpes le jour anniversaire de la prise de la Bastille, nous savons qu'en juillet 1797 (thermidor an V) il était installé à Paris, rue Saint-Joseph, n° 1 [2].

Mais son séjour dans la capitale ne fut pas de longue durée et ne priva de son pinceau aucune des cérémonies importantes que nous avons signalées. En effet, au bout de six mois environ, il souffrit de douleurs nerveuses à l'estomac. Cette maladie l'inquiéta, lui inspira des idées noires. Pris de nostalgie, il crut ne pouvoir trouver la guérison qu'en respirant de nouveau l'air natal. Il abandonna donc volontairement la brillante position qui lui avait été faite, afin de rentrer, avec sa famille, dans sa maison de la rue des Boucheries, qu'à l'avenir il ne quitta plus jamais pour longtemps.

A partir de la paix de Bâle et surtout du traité de Campo-Formio, Valenciennes s'appliqua à effacer la trace de ses ruines. Sur l'emplacement des maisons détruites s'en élevèrent peu à peu de nouvelles, quelques-unes très luxueuses, et pour la décoration desquelles de fréquents appels furent adressés au talent de Coliez.

Dans le but de les embellir, il y peignit tantôt des paysages, tantôt des monuments d'architecture, tantôt un mélange des uns et des autres.

[1] Voir, à ce sujet, le *Précis historique et statistique de la ville de Valenciennes*, publié en 1825 par Desfontaines de Preux.

[2] Cette lettre appartient au docteur Coliez.

Son goût resta toujours celui du temps de ses débuts dans l'art. Ses paysages ne rappelèrent donc ni les jardins réguliers de Le Nôtre, ni la vraie nature telle que l'ont reproduite les Hollandais du dix-septième siècle et les Français d'après 1830 ; ils se conformèrent exactement au style dont le parc Monceau est resté un charmant échantillon et suivant lequel un simple jardin devait résumer le globe entier, entasser dans un étroit espace des montagnes, des plaines et des précipices, des bois et des prairies, des torrents et des ruisseaux, en entremêlant le tout de maisonnettes rustiques, d'ermitages abandonnés, de donjons croulants, de temples symboliques à l'Amour et à l'Amitié. — De même, son architecture emprunta d'ordinaire ses portiques, ses arcs de triomphe, ses aqueducs, ses châteaux d'eau, ses colonnes trajanes ou antonines, à la décadence romaine, mais en y adjoignant des guirlandes, des cannelures et des rosaces indubitablement inspirées des Louis, des Gabriel et des Soufflot.

Quant à sa couleur, elle fut d'abord vive et chatoyante, telle que la montre une jolie gouache, représentant des *Pêcheurs*, donnée en 1860 au Musée de Valenciennes par M. J.-B. Foucart [1]. Plus tard, sous l'influence d'une mode générale à laquelle obéirent les Brenet, les Barthélemy, les Momal et bien d'autres artistes du temps de Louis XVI, elle pâlit et devint même parfois un peu violacée.

Pour ses paysages, il employa d'habitude la peinture à l'huile, et atteignit parfois de fort beaux effets. Parmi de nombreux exemples de son habileté en ce genre, nous citerons de préférence un salon situé à Valenciennes, dans une maison de la place de l'Hôpital. Sa décoration comprend cinq toiles ayant uniformément 2^{m},20 de hauteur sur une largeur de 3 mètres pour l'œuvre principale, et de 1^{m},80 à 64 centimètres pour les autres. — La plus grande montre une profonde perspective où l'œil, après avoir parcouru les bords d'un lac, ce lac lui-même, où flotte une barque et où se mire une villa, puis une chaîne de montagnes, se perd dans un fond bleuté, tandis qu'à gauche, pour servir de repoussoir, se dresse,

[1] Le père du donateur, Louis-Joseph Foucart, — dont le médaillon en bronze, modelé par Carpeaux, figure au Musée de Valenciennes, — avait été un instant l'élève de Coliez, avant de faire, comme soldat, les campagnes d'Espagne de Russie.

sur une masse de rochers jaunâtres, un portique de deux colonnes. Les premiers plans sont peints avec vigueur, les lointains avec légèreté. Jamais Coliez ne fut mieux inspiré, et si un Musée voulait posséder de son talent un bel échantillon, il devrait choisir celui-là. — Représentant de grands arbres, des précipices, un pont rustique jeté au-dessus d'une cascade, enfin un terrain sablonneux qu'un chasseur gravit avec ses chiens, les toiles secondaires ne déparent point ce remarquable ensemble.

Le chasseur et les chiens, qui, presque seuls, animent les vastes solitudes où s'est complu ici le pinceau de Coliez, ne sont probablement pas de lui, mais de son ancien apprenti Carpentier, dont il empruntait parfois la main lorsqu'il voulait semer quelques personnages à travers ses compositions [1].

Pour ses toiles d'architecture, Coliez préférait d'ordinaire, au lieu de l'huile, employer la détrempe. Il obtenait ainsi plus de clarté et supprimait les miroitements. Ceux qui n'ont pas visité les appartements où il a, par ce procédé, décoré de grandes surfaces, ne peuvent se rendre compte du parti que, sans figures humaines, il a su tirer, pour l'agrément de l'œil, de simples combinaisons d'édifices. On n'est pas là en présence des ruines amusantes d'Hubert Robert, mais d'un genre qui, bien que plus sévère, n'est pas néanmoins dépourvu de charme [2].

Quelquefois, avons-nous dit, Coliez mélangeait, dans le même ensemble décoratif, le paysage avec l'architecture. Telle fut la façon dont, à la détrempe encore, il orna le salon du château de Fresnes, appartenant alors à la marquise Desandrouin, fille de l'architecte Chalgrin et cousine d'Horace Vernet. Sur sept vastes toiles, et trois plus petites servant de dessus de portes, il peignit une vue du château lui-même, puis des coins du parc, avec temple circulaire, obélisque, pont de bois, ruines artificielles, peupliers et saules pleureurs se mirant dans l'eau, le tout inspiré du petit

[1] Nous prenons ce détail à la *Chronologie valenciennoise*, de 1806 à 1819, publiée chez M. Louis Henry en 1865. Le Carpentier dont nous parlons eut un fils, Germain-Primidi, né à Valenciennes le 3 décembre 1794, élève de Momal, Abel de Pujol et Gros, qui mourut à Paris le 15 mai 1817.

[2] Nous citerons, à titre d'exemples, toute une décoration appartenant à la famille Emile Lefebvre, et une autre qui, de la rue des Viviers, à Valenciennes, a été transportée rue des Foulons, dans une maison appartenant à M. Charles Verdavainne.

Trianon. Ces peintures eurent plus tard leur histoire. En 1815, durant un nouveau siège de Valenciennes, Henri Lemaire, le futur auteur du fronton de l'église de la Madeleine, s'était réfugié à Fresnes, chez la marquise, à laquelle il donnait des leçons de dessin [1], et avait vu les toiles de Coliez qu'en 1842, à son retour de Saint-Pétersbourg, où il venait de modeler deux autres frontons pour la cathédrale de Saint-Isaac, il fut très étonné de retrouver chez un brocanteur du pays. Il s'empressa de les acheter et de les installer à Paris, dans son hôtel de la rue Jean-Bart, où, plus d'une fois, elles causèrent une vive admiration à son compatriote, le paysagiste Harpignies [2].

Une autre preuve du savoir-faire de Coliez subsiste encore à Valenciennes dans une maison située rue Capron et appartenant à la famille Mabille, où, d'un pinceau alerte, il a couvert d'arbres et de fabriques six vastes toiles, sans compter un devant de foyer [3].

La même combinaison d'édifices et d'éléments végétaux éclate dans une troisième œuvre, la plus caractéristique assurément de notre artiste : la décoration de la salle à manger d'une maison qui, plus tard, est devenue la sous-préfecture de Valenciennes. Éclairée par quatre fenêtres donnant sur un jardin, cette salle est voûtée. Coliez profita de cette disposition pour peindre dans les coins, sur les trumeaux et sur les parties correspondantes du mur intérieur, des peupliers, des acacias, des marronniers, des platanes et des bouleaux, qui, en rejoignant leurs branches au-dessus de la tête du spectateur, le placent au milieu d'un berceau de feuillage. En face de chaque fenêtre, ainsi qu'aux deux extrémités de la salle, il creusa des perspectives ornées de ses motifs favoris, et sur le premier plan desquelles il prodigua des touffes de fleurs et des rochers. Les stores eux-mêmes reçurent des perspectives analogues, de façon que le soir, lorsqu'ils seraient baissés et que la salle serait à demi éclairée de lumières artificielles, on pût se croire dans quelque mystérieux bocage, retraite aimée des déesses!

[1] Voir, à ce sujet, la *Notice historique sur Henri Lemaire*, par Adolphe Martin, publiée en 1876.

[2] L'hôtel de la rue Jean-Bart a été légué par Henri Lemaire à M. Edmond Guillaume, Valenciennois comme lui, et architecte du Louvre et des Tuileries, qui a bien voulu nous donner ces renseignements.

[3] Coliez avait, dans cette maison, décoré aussi une cage d'escalier; mais toute trace de ce travail a disparu. Ces peintures ont été exécutées en 1818.

Ces travaux, et bien d'autres analogues, n'absorbaient pas complètement Coliez. Outre des paysages et des portiques, qu'à la manière italienne il se plaisait à peindre sur le mur de fond des cours de la ville et qui, vus de la rue, faisaient illusion; outre plusieurs maisons de campagne et un temple maçonnique qu'il orna entièrement de sa main, il trouva encore le loisir d'entreprendre, à diverses époques, tous les décors des théâtres de Saint-Quentin, d'Arras, de Calais et de Mons. Il ne dédaigna même pas de peindre, à Valenciennes, ceux d'un théâtre de marionnettes appartenant à un nommé Constant Jacquemin [1], théâtre qui, grâce à lui non moins qu'à la verve de son directeur, jouit longtemps d'une grande vogue.

Après l'Empire, les traités de 1814 réservèrent une joie à Coliez, celle de revoir son fils aîné, son ancien collaborateur François. Nous avons laissé celui-ci à Bellune. Depuis, envoyé en Portugal et fait prisonnier, il avait été, par les Anglais, interné à Portsmouth sur un ponton nommé *the Crown*, c'est-à-dire *la Couronne*.

François reprit les pinceaux et aida de nouveau son père. Ayant continué à dessiner pendant sa captivité, il ne manquait pas d'adresse. Plusieurs gouaches signées de lui seul, et terminées avec un soin extrême, montrent qu'il aurait pu, avec de la persévérance, devenir aussi un artiste distingué. Mais il avait, comme soldat, contracté des habitudes si déplorables que, plusieurs fois élevé au grade de sous-officier, il l'avait toujours perdu par son inconduite.

Au bout de quelques mois de travail assidu, sa passion pour l'alcool reprit le dessus et l'entraîna trop fréquemment au cabaret. Chagrinés déjà de l'avoir vu revenir sans l'épaulette conquise par tant de ses compagnons, ses parents le furent encore bien davantage lorsqu'ils aperçurent en lui un ivrogne endurci. Plus tard, François fut atteint du *plomb*, la colique des peintres. Il en guérit, mais resta à demi paralysé et dut, bien malgré lui, montrer dès lors un peu plus de sobriété.

Le 4 octobre 1814, sur la présentation de Momal, Coliez, dont le mérite s'était imposé peu à peu, fut agréé par l'Académie de

[1] Voir Hécart, *Recherches sur le théâtre de Valenciennes*, 1816, p. 158.

Valenciennes, revenue à l'observation de ses statuts originaires, comme « peintre de perspective et de paysage [1] ». En prévision de sa candidature, il avait envoyé au *Salon des arts*, exposition organisée annuellement dans les bâtiments de l'ancien collège des Jésuites, plusieurs petites toiles intitulées *Les quatre parties du jour*. Les années suivantes, il tint à honneur de coopérer encore à cette solennité. C'est ainsi qu'il exposa en 1815 *Deux vues de la Suisse*, l'une représentant le mont Blanc, l'autre la chute de la Reuss; en 1817, *Deux vues de Valenciennes*, « l'une la « porte de Paris, l'autre celle de Lille [2] », et, en 1820, « différents « monuments d'architecture ».

A côté de lui, dans ces expositions, prenaient place ses deux fils François et Désiré, — l'aîné et le puîné, — l'un avec divers dessins, suivis, en 1826, de la *Vue d'un port de mer*, orné sur le devant d'un riche palais, l'autre avec des concours pour l'Académie.

Pas plus qu'une *Vue du golfe de Naples* et que deux *Éruptions du Vésuve*, qui ornent le Musée de Valenciennes [3], les *Vues de Suisse* exposées par Coliez en 1815 n'avaient été exécutées dans les pays qu'elles prétendaient représenter : ce n'étaient que des copies de gravures, plus ou moins embellies par l'imagination.

Malgré son âge, le vieil artiste jouissait d'une excellente santé et se montrait toujours fort actif. Les décorations d'appartement, les décors même de théâtre continuaient à se multiplier sous son pinceau, et il y ajoutait parfois des ornements pour les reposoirs de processions auxquelles, depuis le retour de l'ancienne dynastie, le clergé avait rendu un éclat extraordinaire [4].

Coliez finit pourtant par être attaqué d'accès de goutte qui l'obligèrent à garder la chambre pendant d'assez longs espaces. Son dernier accès, qui se porta sur l'estomac, fit d'abord désespérer de sa vie. Les médecins commençaient à croire à une guérison

[1] Voir, au n° 6 des Pièces justificatives, le procès-verbal de son admission.

[2] N° 47 et 47 du *Catalogue* du Musée de Valenciennes publié en 1871.

[3] N° 48, 49 et 50 du même *Catalogue*.

[4] M. Auguste Meurisse, peintre décorateur à Valenciennes, a donné à son collègue M. Notte un carton rempli de dessins de Coliez, dont plusieurs sont relatifs aux reposoirs dont nous parlons. Très légèrement indiqués à la mine de plomb, ces dessins sont, avant tout, des tracés perspectifs, ce qui rend parfois leur aspect peu agréable.

prochaine, lorsque, le 12 novembre 1823, la mort de sa femme survint inopinément. Dès lors, il ne fit plus que languir, et il mourut lui-même le 10 juin 1824 [1].

Deux jours après, ses funérailles furent célébrées dans la nouvelle paroisse de Notre-Dame, et son corps suivi jusqu'au cimetière par tous les élèves de l'Académie.

« Coliez », nous écrit son fils [2], « était d'une taille moyenne, « plutôt petite que haute, régulier dans ses mœurs comme dans « sa mise. Les joues rosées, journellement cravaté de blanc, il « était, chaque matin, rasé et poudré selon la mode du temps. » Son portrait a été dessiné au crayon noir par Momal, et aussitôt après sa mort, Léonce de Fieuzal, le successeur de Gadet de Beaupré comme professeur à l'Académie, avait moulé son masque. En s'inspirant de ce document et de ses souvenirs, Léonce ne tarda pas à modeler un buste, qu'expose aujourd'hui le Musée de Valenciennes. La chemise entr'ouverte, le cou entouré d'un foulard négligemment noué, l'habit fermé d'un seul bouton et laissant voir un bout de gilet, Coliez, la tête légèrement tournée vers la droite, vous regarde d'un air bienveillant et quelque peu railleur. Le « visage petit et mince » du signalement de 1772 est devenu rond ; le front, large, s'est quelque peu dégarni de ses cheveux ; le nez court, retroussé, n'a pas changé de caractère ; mais les yeux, petits, se sont bridés, et la bouche se montre fortement séparée du nez. Quant à la cicatrice signalée par le passeport, on n'en voit plus trace. L'effigie est vivante, sentant encore la bonne école du XVIIIe siècle, et telle que, malgré sa qualité de membre de l'Institut, Henri Lemaire, le célèbre élève de Léonce, ne fut jamais capable d'en exécuter.

François Coliez ne survécut guère à ses parents. Une bronchite chronique, étant venue se greffer sur ses autres misères, l'enleva le 16 janvier 1825.

Paul FOUCART.

[1] Voir les actes de décès de Coliez et de sa femme, aux Pièces justificatives.
[2] Lettre de Longuy, du 4 avril 1889.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

§ Ier. — ACTES DE L'ÉTAT CIVIL ET PIÈCES DIVERSES.

N° 1.

(Extrait des registres de l'église Notre-Dame de la Chaussée.)

Acte de baptême de Coliez.

« L'an mil sept-cent-cinquante-quatre, le six de juin, fut par nous, Huvelle, vicaire, baptisé Adrien-Albert-Joseph, né le même jour à dix heures du matin, fils légitime de Georges-Joseph Collier, mulquinier, et de Marie-Louise Maillart, son épouse, de cette paroisse. Fut parrain Adrien-Joseph Defossez, mulquinier, et marraine Jeanne-Joseph Schemitte, tous deux de la paroisse St Nicolas. Le père présent et la maraine a déclaré ne scavoir écrire. DEFOSEZ,

« L. HUVELLE, vicaire. »

N° 2.

(Extrait des registres de l'église Saint-Nicolas.)

Acte de décès d'un enfant de Grotte.

« L'an mil-sept-cent-septante-un, le 2 décembre, à onze heures du matin, rue Delsaulx, est décédé Jacques-Ferdinand, âgé de deux ans, originaire de cette paroisse, fils de Louis-Alexandre Grotte, peintre et doreur de son stil, originaire de la paroisse de la Magdeleine-en-la-Cité, ville de Paris, et de Catherine-Louise Paturaux, originaire de la paroisse de St Pierre, ville de Maubeuge, ses père et mère, de cette paroisse. Fut inhumé le 3 du courant, au cimetière de cette église par M. Bassez, vicaire de cette paroisse. Présens comme témoins le susdit père et Jacques Carez, maître en chirurgie de cette paroisse, lesquels ont signé le présent acte comme s'ensuit :

« GROTTE, J. CARRÉ, GILLART, curé. »

N° 3.

(Extrait des registres de l'église Saint-Géry.)

Acte de mariage de Coliez.

« L'an mil-sept-cent-soixante-seize, le vingt-huit juillet, après la publication des trois bans de mariage fait en cette église le sept, le quatorze

et le vingt-un de ce mois, et en celle de Notre-Dame-la-Chaussée, vû le consentement de M. Lelièvre, curé de laditte paroisse de la Chaussée, je soussigné, prêtre, curé et chanoine de St Géry, ai marié en cette église Norbert-Joseph Colier, natif de la Chaussée, âgé de vingt-trois ans, fils mineur de défunt George-Joseph et de Marie-Louise Maillard, de la paroisse de la Chaussée, peintre, restant rue Palette, avec Marie-Joseph Lebeuf, fille mineure de François-Joseph, consentant, et de feue Marie-Joseph Balé, native de St Géry, âgée de vingt-et-un ans, dentelière, restante rue Dadiez. Ont assisté témoins Pierre Bisiaux, rue de Mons, marchand filletier; Jean-Baptiste-Joseph Bourgogne, rue Palette, mulquenier; Auguste Diwuy, sacristain de cette paroisse, et Me Jean-Baptiste Delattre, prêtre, grand clerc de St Géry, lesquels, avec l'époux, ont signé comme s'ensuit :

« Coliez, F. D. Lelièvre, curé.
« Bourgogne, Pierre Bisiaux,
« J. B. Delattre, prêtre, grand clerc de S. Géry. »

N° 4.

Liste des enfants de Coliez.

D'après les renseignements donnés par M. Désiré Coliez, ces enfants furent au nombre de quatorze. Nous n'avons pu retrouver les actes de baptême ou de naissance que de douze d'entre eux.

Ce sont :

A) *Enfants nés sur le territoire de la paroisse Saint-Géry :*

1° Jean-Charlemagne-Joseph, baptisé le 27 décembre 1779.
2° André-Stanislas, baptisé le 5 février 1781.
3° Ursule-Thérèse-Charlotte, baptisée le 12 février 1783.
4° François-Joseph, baptisé le 11 mars 1786.
5° Isidore-François, baptisé le 11 mai 1787.
6° Caroline-Joseph, baptisée le 4 novembre 1788.
7° Thérèse, baptisée le 12 juin 1790.

B) *Enfant né sur le territoire de la Chaussée :*

8° Joseph-Henry, baptisé le 21 septembre 1791.

C) *Enfants nés après la sécularisation des registres de l'état civil :*

9° Félix-François-Joseph, né le 6 juillet 1793, mort le 16 juillet 1793, et dont l'acte de naissance n'a été dressé que le 19 juillet.

10° Félix-François-Joseph (n° 2), né le 19 juillet 1794.

11° Caroline, née le 23 nivôse an III.

12° Désiré, né le 24 floréal an X.

N° 5.

(Archives municipales de Valenciennes, H⁶ 27.)

Reçus donnés au sujet de travaux effectués pour la cérémonie funèbre du 21 janvier 1794.

A) Par Rincq :

« Du trois février 1794.

« Vante des ouvrages que j'ais fait pour le mosolé du roi et de la rainne de France.

« Avoir paint les fons de 4 tableaux de monsieur Momalle en mabre et avoir paint des moulures à toutes les écriptions.

« Le tout pour la somme de 29 livres de France.

« Resue de monsieur Vanaute la somme de 29 livre de France.

« RINCQ. »

B) Par Coliez :

« Etat des ouvrages de peintures pour décoration fait par Coliez pour le mosolé de Louis XVI.

« Savoir :

« Pour avoir peint les toiles des six colonnes en cannelures, y compris aussi les chapiteaux, bazes, etc . . . . . 144 »

« Pour les cinq chassis formant l'entablement, y compris les toiles . . . . . 110 »

Total. . . . . 254 »

« Bon pour la somme de deux cens trantes livres par modération, Valenciennes, ce 3 fr 1794, que jai reçue par les mains de monsieur Vanotte.

« Payé. COLIEZ. »

N° 6.

ACADÉMIE DE VALENCIENNES

(Extrait du registre des procès-verbaux.)

Séance du quatre octobre 1814.

« Le quatre du mois d'octobre, le Comité d'administration réuni en séance ordinaire, après lecture et adoption du procès-verbal de la séance

précédente, monsieur Momal a présenté quatre petits tableaux en paysage peints par monsieur Coliez de cette ville, et a proposé de le recevoir en qualité d'agréé. Il a été résolu de l'agréer comme peintre de perspective et de paysage.

« En séance à laquelle étaients présents messieurs Duquesnoy, Dusart de Thuin, Lecocq et Verdavainne.

« *Signé :* Lecocq, Ant. Duquesnoy,
« Verdavainne. »

N° 7.

(Extrait des registres de l'état civil de Valenciennes.)

Acte de décès de Mme Coliez.

« L'an 1823, le 13 novembre, à 3 heures de relevée, par devant nous, Martin-Antoine Dinaux, adjoint au maire, et, par délégation spéciale, officier de l'état civil de la ville de Valenciennes, département du Nord, et chevalier de l'ordre royal de la Légion d'honneur, sont comparus MM. François Collier, âgé de 47 ans, peintre, fils de la défunte, et François-Joseph Giard, âgé de 41 ans, libraire, tous deux domiciliés en cette ville, lesquels nous ont déclaré que Jeanne-Joseph Lebœuf, âgée de 68 ans, le 28 de ce mois, née en cette ville, épouse de Adrien-Albert-Joseph Collier, âgé de 69 ans, 5 mois, peintre, domicilié en cette ville, et fille des défunts François-Joseph Lebœuf et Marie-Joseph Ballez, est décédée le jour précédent, à 9 heures du soir, en la maison sise rue de la Nouvelle-Hollande, n° 15, section de l'Est, et ont les déclarans signé avec nous le présent acte de décès, après lecture.

« Approuvé la surcharge du mot : née.

« F. Coliez, Fois Giard, lib., Dinaux. »

N° 8.

(Extrait des registres de l'état civil de Valenciennes.)

Acte de décès de Coliez.

« L'an 1824, le 10 juin, à 10 heures 1/2 du matin, par devant nous, Martin-Antoine Dinaux, adjoint au maire et, par délégation spéciale, officier de l'état civil de la ville de Valenciennes, département du Nord, et chevalier de l'ordre royal de la Légion d'honneur, sont comparus messieurs François Collier, âgé de 48 ans, peintre, fils du défunt, et François Giard, âgé de 41 ans, libraire, tous deux domiciliés en cette ville, lesquels nous ont déclaré que Adrien-Albert-Joseph Collier, âgé de 79 ans, peintre, né

en cette ville et y demeurant, veuf de Jeanne-Joseph Lebœuf et fils des défuns George-Joseph Collier et Marie-Louise Maillard, est décédé cejourd'hui à sept heures du matin en la maison sise rue de la Nouvelle-Hollande, n° 15, section de l'Est, et ont les déclarans signé avec nous le présent acte de décès après que la lecture leur en a été faite.

« F. Coliez, F^is Giard, Dinaux. »

§ 2. — PROGRAMMES DE FÊTES RÉVOLUTIONNAIRES.

N° 9.

8 fructidor an IV.

FÊTE NATIONALE.

Programme.

De la fête qui sera célébrée à Valenciennes le 14 fructidor présent mois, en mémoire de la rentrée glorieuse des Français en cette commune.

La veille à six heures du soir, la cloche du Beffroi et le carillon du collége annonceront que le lendemain est le jour de l'anniversaire de la rentrée des Français en cette commune.

Le 14 avant le jour, les tambours de la garde nationale sédentaire se rendront sur la place d'Armes; ils observeront le plus profond silence.

Au lever de l'aurore, une salve d'artillerie annoncera le retour du soleil.

Aussitôt les tambours battront la charge; ils parcoureront ainsi les différents quartiers de la ville, qui leur seront indiqués.

A ce signal, tous les citoyens s'empresseront de faire flotter aux fenêtres de leur habitation l'étendard de la liberté; leurs femmes, leurs enfants, en orneront les portes et façades de fleurs et feuillages.

Au même moment la cloche du Beffroi et le carillon du collège avertiront tous les habitants de cette commune, que le jour où ils furent rendus à la liberté, et délivrés du joug odieux des Autrichiens, est enfin arrivé.

A midi précis, la générale battra dans tous les quartiers, à une heure, l'Assemblée.

Chaque commandant rassemblera son bataillon au lieu ordinaire, les bataillons réunis se rendront aux armes sur la plaine *de Mons,* et là prendront la place qui leur sera indiquée.

Il sera écrit au général, pour l'inviter à convoquer les différents corps qu'il commande dans cette place, pour que, réunis à la garde nationale sédentaire, ils célèbrent avec elle un jour dont la gloire leur est commune, et se rendent au lieu susdit, à l'heure indiquée.

A deux heures, toutes les autorités civiles et judiciaires se réuniront

d'après l'invitation qui leur sera faite, dans la salle ordinaire des séances de la maison commune.

Les autorités militaires se réuniront également à deux heures à la plaine de Mons, pour y prendre la place qui leur sera indiquée.

Le peuple et les bataillons rassemblés au lieu ci-dessus désigné, les différents groupes placés au poste qui leur sera indiqué; la batterie de la porte de Mons préviendra les autorités civiles et judiciaires réunies en la Maison Commune, que tout est disposé, et que le cortége n'attend plus qu'après elles pour se mettre en marche.

Aussitôt la cloche et le carillon annonceront que tout est prêt pour célébrer la Fête de la rentrée glorieuse des braves républicains dans Valenciennes.

Les autorités civiles et judiciaires arrivées à la première barrière de la porte de Mons, où la tête du cortége se trouvera placée, donneront l'accolade fraternelle au général commandant la place et à son état-major, et l'inviteront à entrer en ville; aussitôt une salve d'artillerie annoncera cette entrée glorieuse et à jamais mémorable.

Avant le départ, le président de l'Administration municipale de la commune au nom de toutes les autorités constituées, couronnera les drapeaux et étendards de la garnison de la garde nationale.

Le cortége partira de la plaine de Mons, et se rendra sur la place d'Armes, par les rues de Mons, Sous-la-Vigne, des Mols-Fromages, rue Cardon, en remontant vers la place, marché aux poissons, rue de Tournay, derrière les murs, pont Saint-Jacques, place Saint-Jean, derrière les ci-devant Récolets, place à Lille, place Saint-Vaast, marché aux bêtes, rue à Vaches, place Notre-Dame, rue des ci-devant Carmes, rue de Cambray, dans l'ordre suivant :

1° Un détachement de douze chasseurs à cheval.

2° Huit tambours.

3° Une compagnie de grenadiers.

4° Deux drapeaux militaires.

5° Une compagnie de canonniers, avec canon et caisson.

6° Une compagnie de chasseurs à pied.

7° Une statue de la Liberté, foulant aux pieds les attributs de l'esclavage, portée par un grenadier de la garde nationale, un grenadier de la garnison, un chasseur de la garde nationale et un chasseur de la garnison.

8° Elle sera précédée d'un enfant portant une pique au haut de laquelle sera cette inscription :

J'AI BRISÉ VOS FERS.

9° Un char orné de feuillages, sur lequel seront assis les victimes du

despotisme *Magistral*, et de la tyrannie autrichienne ; le plus âgé d'entre eux portera une bannière avec cette inscription :

LES VAINQUEURS DE FLEURUS ONT ROMPU LEURS CHAINES.

10° Un groupe de jeunes filles toutes vêtues en blanc, ornées de fleurs et rubans tricolores, et portant des couronnes de laurier.

11° Deux tambours.

12° Le bataillon de l'espérance, divisé en deux pelotons.

13° La distance séparant les deux pelotons sera occupée par huit d'entre eux portant une urne funèbre renfermant les cendres des martyrs de la Révolution.

Quatre en avant, la pique renversée et sur la hanche.

Quatre derrière, dans la même attitude.

Un au milieu d'eux et devant l'urne, portant une bannière sur laquelle on lira ces mots :

ILS VIVRONT A JAMAIS.

14° Un char orné de feuillages et décoré d'attributs militaires, portera les citoyens blessés pour la cause de la Révolution. Le commandant de la garde nationale, à l'instant du départ, leur présentera des couronnes de laurier, dont ils orneront leur tête, et des palmes qu'ils tiendront à la main ; ce char sera surmonté d'une bannière portant cette inscription :

AUX DÉFENSEURS DE LA PATRIE, VALENCIENNES RECONNOISSANTE.

15° En avant du char, marcheront cinq jeunes gens sur la même ligne, celui du milieu portera une bannière avec cette inscription :

GUERRE AUX TYRANS! PAIX AUX CHAUMIÈRES!

16° Ce char sera entouré d'un cercle de jeunes citoyennes toutes vêtues en blanc, tenant d'une main un ruban tricolor tout d'une pièce, et de l'autre une couronne de fleurs.

17° Huit tambours.

18° Une compagnie de grenadiers.

19° Deux drapeaux militaires.

20° Une compagnie de canonniers avec canon et caisson.

21° Une compagnie de chasseurs à pied.

22° La compagnie des vétérans, sur deux lignes et faisant haie.

23° La musique.

24° Les autorités constituées, composées, savoir :

De l'administration de la commune.

De l'administration de canton.

Du tribunal de police correctionnelle, greffier et huissiers.

Des juges de paix, assesseurs, greffiers et huissiers.

Des receveurs, tant de la commune que des domaines nationaux et de l'enregistrement, ainsi que leurs collaborateurs.

25° En avant des autorités constituées sera porté une bannière avec cette inscription :

LE PEUPLE SOUVERAIN.

26° Un char de triomphe, au sommet duquel seront placés la Renommée et la Victoire ; il sera décoré d'écussons emblématiques : au pied de la Renommée sera placé un jeune homme vêtu en costume de général, entouré de son état-major ; la Victoire vêtue en blanc se tiendra près de lui et le couvrira d'une couronne de laurier ; deux jeunes citoyens vêtus en représentants du peuple, se tiendront à ses côtés.

27° Ce char sera précédé de trente citoyennes vêtues en blanc et ornées de rubans tricolors.

Un jeune homme monté à cheval marchera à leur tête, portant un étendard.

28° Ce char sera suivi de tous les réfugiés de la ville et des cantons, marchant les hommes sur un rang, et les femmes sur l'autre. A la tête de chaque rang, marcheront deux jeunes citoyens montés à cheval, portant l'un une bannière avec cette inscription :

NOUS RENTRONS DANS NOS FOYERS,
PAR LE COURAGE INVINCIBLE DE NOS GUERRIERS.

Et l'autre portant aussi une bannière avec cette autre inscription :

NOUS REVENONS AVEC LE MÊME COURAGE ET LE MÊME PATRIOTISME.

29° Les tambours de la garnison.

30° Les grenadiers de la garnison avec leur drapeau.

31° La compagnie des mineurs.

32° L'état-major de la garde nationale sédentaire.

33° Le général et son état-major.

34° Les commissaires des guerres.

35° Toutes les autorités militaires.

36° Le cortège sera fermé par un détachement de chasseurs à cheval.

37° Les compagnies des bataillons de la garde nationale et de la garnison, borderont la haie dans toute l'étendue du cortège et marcheront avec lui.

NOTA. — Tous les différents corps ci-dessus devront mettre entre eux, dans leur marche, une distance de quelques pas, pour le plus grand ordre.

Arrivé sur la place d'Armes, les autorités constituées et militaires prendront place autour de la statue de la Liberté, qui sera placée à cet effet.

Les tambours feront un roulement général pour inviter au silence.

Un citoyen prononcera un discours sur les motifs qui ont déterminé cette Fête solennelle.

Après le discours, la tête du cortège se remettra en marche, et viendra défiler par devant la statue de la Liberté en signe d'hommage et de reconnaissance.

La Fête sera terminée par des jeux et des danses, qui se prolongeront pendant la nuit.

Fait et rédigé par nous, membres de la commission.

Valenciennes, le 8 fructidor an IV de la République, une et indivisible.

Signé : Long-Pretz, Boquet, Carlier, Demazure, Deleaut, Cellier.

Vu et approuvé par l'administration municipale de la commune de Valenciennes, le programme ci-dessus. Séance du 8 fructidor l'an IV de la République française, une et indivisible.

Présens les citoyens, Chauwin fils, président par intérim; Hubert, Hourez, Collier, administrateurs; Verdavaine fils, commissaire du Directoire exécutif; Bernays, secrétaire en chef.

Bernays, secrétaire en chef.

N° 10.

24 vendémiaire an VI.

Vivre libre ou mourir.

CÉRÉMONIE FUNÈBRE

La mort d'un jeune guerrier moissonné au milieu de sa gloire, à l'époque où, secondé et d'accord avec l'étonnant et brave Buonaparte, il alloit par son courage et son génie pacificateur forcer l'Autriche à une paix digne des Républicains français, ou porter le coup fatal qui devoit effacer du tableau des États de l'Europe cet orgueilleux Empire;

L'administration municipale de Valenciennes, secondée du vœu de ses concitoyens, s'est empressée d'arrêter, conformément au décret, qu'une fête funèbre en mémoire du général Hoche sera exécutée dans cette commune, le 30 vendémiaire an VI, avec toute la pompe dont elle est susceptible.

Programme.

La veille à six heures du soir jusqu'à huit heures, la cloche du Beffroi annoncera que le lendemain est le jour choisi pour l'exécution de la cérémonie.

Le 30 vendémiaire à 6 heures du matin, une salve d'artillerie dirigée sur la ville fera la même annonce; la cloche du Beffroi se fera entendre jusqu'à huit heures.

A dix heures du matin, un coup de canon prolongé de demi-heure en demi-heure sera tiré jusqu'à la fin de la cérémonie.

Une partie de la garde nationale sédentaire sera convoquée pour se rendre à une heure précise aux drapeaux.

Le général Ducellier sera aussi invité à faire convoquer les différents corps qu'il commande pour que, réunis avec ladite garde nationale sur la place d'Armes à une heure et demie, ils se préparent à rendre les derniers devoirs au jeune héros, si justement regretté de ses compagnons d'armes et des vrais amis de la République.

A une heure trois quarts, les autorités constituées, civiles et militaires, devront être réunies d'après l'invitation qui leur en sera faite, dans la salle des séances de la Maison commune.

Il sera distribué à chacun des membres un rameau de chêne, symbole de l'immortalité, qu'ils déposeront après la marche, au pied d'une pyramide qui sera placée à l'extrémité de la Place, en face de l'arbre de la Liberté.

A deux heures, la cloche du Beffroi annoncera que tout est prêt pour commencer cette cérémonie touchante.

Le cortége partira de la Maison commune, par les rues de la Braderie, des ci-devant Récolets, place à Lille, derrière les ci-devant Récolets, place Saint-Jean, pont Saint-Jacques, rue des Elettes, rue Verte, rue de Tournay, marché aux Poissons, dans l'ordre suivant :

1° Un trompète à cheval.

2° Quatre chasseurs, *idem.*

3° Quatre tambours drapés.

4° Les quatre drapeaux de la garde nationale, marchant de front.

5° Une escouade de canonniers avec canons.

6° Un grand char funèbre, au sommet duquel sera placée l'urne renfermant les cendres du brave Hoche, au pied de laquelle on disposera un groupe de drapeaux pris à l'ennemi, fruit glorieux de ses nombreuses victoires. Quatre jeunes citoyens, représentant des généraux de différents grades, et placés aux quatre côtés, tiendront chacun un coin d'une draperie attachée au pied de l'urne ; le piédestal sera entouré de six citoyennes vêtues de blanc, couronnées de fleurs avec des ceintures de crêpe entrelacées d'une guirlande de chêne, et portant au bras chacune un bouclier à l'antique, sur lequel on lira les inscriptions suivantes :

1° *Il vécut assez pour sa Gloire, trop peu pour la Patrie.*

2° *Il fut humain dans la Guerre et clément dans la Victoire.*

3° *Son nom seul épouvanta le despote d'Irlande et les conspirateurs français.*

4° *Les distances, les fleuves, l'Océan, rien n'arrêtoit son audace.*

5° *Il alloit être le Buonaparte du Nord.*

6° *Weissembourg, Landau, Quiberon parleront de sa gloire et la Vendée de ses vertus.*

7° De distance en distance, une musique composée d'amateurs et des musiciens de cette commune, qui sera placée sur le même char, exécuteront une hymne en mémoire du général Hoche, composée par le représentant du peuple Chénier.

8° Toutes les autorités constituées, civiles et militaires.

9° Un détachement de cavalerie fermera la marche.

Nota. — Les troupes marcheront sur deux lignes, les armes basses et entourront le cortége dans toute son étendue.

Arrivé sur la place d'Armes, les autorités constituées prendront place autour de la pyramide, et le grand char sera placé en face; alors le général fera ouvrir les rangs en formant une enceinte afin de mettre les citoyens à même d'entendre distinctement les discours qui seront prononcés, et les chants funèbres et hymnes patriotiques qui seront exécutés.

La musique aussitôt exécutera une marche funèbre.

Un roulement pour engager au silence.

Le président de l'administration municipale prononcera un discours analogue à cette cérémonie.

La musique exécutera de nouveau un chant funèbre.

Le citoyen Pagé, ancien militaire, placé au pied de l'urne, prononcera le discours que le brave général Jourdan prononça lui-même au Cercle constitutionnel à Paris, en mémoire de son digne émule.

Cette fête pieuse, hommage sincère rendu à la vertu guerrière par les républicains de Valenciennes, et la preuve fidèle de leur amour pour la gloire, ainsi que de leur reconnoissance pour un des plus sages et des plus intrépides défenseurs de la Liberté, sera terminée par l'exécution du *Chant du départ*, les couplets : *Veillons au salut de la France, Amour sacré de la Patrie,* etc.

Nous, administrateurs municipaux, arrêtons que le présent programme sera imprimé et exécuté par les soins des citoyens Deleau et Boquet.

Séance du 24 vendémiaire, VIe année républicaine. Présens, les citoyens Lefebvre, président; Doisy, Cellier, Chauvin fils, Deleau, Hourez, administrateurs; Verdavainne fils, commissaire du Directoire exécutif; Hécart, secrétaire en chef.

Pour copie conforme.

Signé : Hécart, secrétaire en chef.

A Valenciennes, de l'imprimerie de Prignet et Thomeret, rue de Cardon.

XXXI

LES PORCELAINES DE LIMOGES

PENDANT LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE.

I

La fabrication de la porcelaine fut introduite à Limoges en 1771 [1], six ans après la découverte des gisements kaoliniques de Saint-Yrieix. La manufacture nouvelle succéda à une fabrique de faïence établie en 1737 [2] par M. Massier, qui s'associa, pour la production de la poterie nouvelle, à MM. Grellet frères et à un chimiste du nom de Fournerat. Massier, les Grellet et Fournerat étaient étrangers à Limoges.

[1] Et non en 1773, ainsi qu'on le voit dans presque tous les ouvrages qui traitent la question. Il ne peut y avoir aucun doute sur cette date (1771), qui nous est attestée par les documents suivants : une plaque conservée au Musée céramique de Limoges et portant au revers l'inscription : *Première porcelaine des terres du Limousin*, M.DCC.LXXI ; une notice insérée dans le *Calendrier ecclésiastique* de la généralité de Limoges (1772) ; enfin une lettre de M. de Lépine, subdélégué de l'intendance, lettre datée de 1771. M. de Lépine dit que la fabrication de la porcelaine est déjà prospère à Limoges.

[2] Au Musée national Adrien, on peut voir un grand plat à figures provenant de cette fabrique et daté de 1741. C'est là probablement une pièce d'essai, et elle est mal réussie. Une étroite bordure entoure ce plat, dont le milieu est occupé par la reproduction d'une gravure représentant le *Jugement de Salomon*. Le style de cette bordure, ainsi que son exécution et celle du sujet, semblent indiquer que l'artiste qui a peint ce plat (en camaïeu bleu) avait longtemps appartenu à une fabrique de Moustiers.

J'ai étudié avec un grand soin les faïences du Musée Dubouché, acquises à Limoges ou données par des habitants de cette ville. La plupart proviennent de Moustiers, un certain nombre ont été fournies par les fabriques de Nevers. Les Rouen sont en petit nombre. Quelques pièces d'un bel émail ornées au centre d'une légère branche fleurie, exécutée en vert et manganèse, et qui rappellent les Moustiers par la forme et l'aspect, — la décoration toutefois est différente, — pourraient être attribuées à la fabrique de Limoges. Des spécimens identiques se trouvent encore dans quelques anciennes familles de cette ville.

Les faïenciers de Limoges auraient donc été formés à Moustiers ou dans une des colonies industrielles de ce centre céramique.

Après des succès divers, la fabrique de Limoges finit par péricliter; les associés, se sentant impuissants à relever leur entreprise, entrèrent en négociation avec la liste civile, et en 1874 la manufacture fut cédée au Roi par l'intermédiaire de M. d'Angervillers. Grellet obtint le titre de directeur et Massier celui de contrôleur de la fabrique royale.

Antérieurement, en 1774, le comte d'Artois avait pris la fabrique de Limoges sous sa protection. Ce fut à cette occasion que les produits de cette fabrique furent distingués par la marque C. D.

En 1784, d'Arcet, qui avait établi à Sèvres la fabrication de la porcelaine dure, vint à Limoges réorganiser la fabrique devenue royale; il amena avec lui quelques artistes de la manufacture de Sèvres qui s'établirent à Limoges.

Après le départ de d'Arcet, Grellet dirigea, assez mal, la manufacture royale. — On lui reprochait notamment d'avoir accepté des kaolins de mauvaise qualité. Obligé de donner sa démission en 1788, il fut remplacé par M. Alluaud, ingénieur géographe du Roi, et lorsque celui-ci devint directeur de la Monnaie de Limoges, il eut pour successeur Massier, qui resta en place de 1793 à 1795. En l'an V l'ancienne manufacture royale ayant été mise en vente fut acquise par deux anciens ouvriers de Grellet, MM. Joubert et Cacate[1].

Une deuxième fabrique avait été fondée, en 1793, par M. Monnerie, qui lui aussi sortait de la manufacture royale. En 1797, un ancien tourneur de Grellet, Étienne Baignol, qui en 1788 avait été chargé de diriger la fabrique de M. de La Seynie à Saint-Yrieix, vint s'établir à Limoges; les produits de la manufacture qu'il y créa alors jouissent près des amateurs d'une juste réputation.

Il n'y a pas lieu de nous occuper de la fabrique de M. Alluaud, qui ne fut ouverte que bien après l'époque révolutionnaire.

[1] Il existe aux Archives de la Haute-Vienne un curieux dossier relatif à deux individus, Brigueil et Préat, incarcérés par les soins du Comité de surveillance de Limoges et accusés d'avoir voulu, par leurs manœuvres, faire vendre à vil prix la manufacture de Limoges, dont Brigueil désirait se rendre acquéreur.

Préat, qui avait été peintre à la manufacture de Sèvres, était devenu directeur d'un dépôt de remonte; il nous apparaît comme un intrigant curieux à étudier, dans cette procédure dont nous ne connaissons pas le dénouement.

II

Le Musée céramique de Limoges renferme 200 pièces environ, qui peuvent être comprises dans la désignation d'ancien Limoges; elles ont été produites depuis la création de la fabrique jusqu'à une date assez récente, 1825 environ.

Les porcelaines de la plus ancienne période (marquées C. D.) sont des imitations de vieux Saxe : les formes, en général très simples, appartiennent à l'art de l'époque de Louis XV. La décoration est constituée par des bouquets jetés exécutés assez sommairement; l'or est employé avec une grande réserve, généralement en bord couvert formant feston du côté du blanc de la pièce.

Les porcelaines dont nous nous occupons sont d'une bonne fabrication, cependant elles ne présentent pas ce blanc éclatant que nous constaterons pendant la période suivante.

Le genre que je viens d'essayer de caractériser paraît avoir été brusquement abandonné; en effet, tout à coup et sans transition, les formes ventrues et les bouquets jetés disparaissent, les lignes deviennent plus sévères, une ornementation régulière, symétrique, le plus souvent disposée par zones, remplace la caprieuse décoration de la première période.

En même temps la fabrication se perfectionne, le blanc est magnifique, et les connaisseurs constatent facilement l'emploi des plus beaux kaolins de Sant-Yrieix; l'émail est éclatant, la cuisson parfaite, et les défauts très rares.

Ainsi que je viens de le dire, l'or est employé avec une extrême discrétion sur les pièces à la marque C. D., la décoration est surtout exécutée à l'aide des couleurs de moufle, encore peu nombreuses.[1]. Après l'introduction à la manufacture de Limoges du style classique, les décorateurs font un emploi très restreint des couleurs,

[1] La palette des premiers décorateurs de Limoges (pièces à la marque C. D.) est constituée par les couleurs suivantes : brun rouge, rose, vert jaune (dans certaines pièces ces couleurs ont seules été employées), bleu et violet.

Un peu plus tard, les fonds de couleur, dont il n'y a pas d'exemple pendant la première période, commencent à apparaître. Voici quels sont ces fonds : fond jaune, fond soufre, fond saumon, fond gris, fond rose, fond rouge brun, fond bleu, fond écaille, ces deux derniers au grand feu.

tandis que, au contraire, ils prodiguent l'or qu'ils obtiennent magnifique, d'un ton puissant et chaud et d'un éclat extrême.

Je demande la permission d'insister sur ce fait que la substitution du genre nouveau au genre ancien a été faite subitement et radicalement (ces expressions ne sont pas exagérées). Il y a eu une véritable révolution artistique et décorative qui, n'oublions pas ce point, coïncide avec une amélioration notable dans la fabrication.

Malgré des recherches longtemps poursuivies, je n'ai pu encore trouver aucune pièce mixte où les deux genres soient mêlés et confondus, pour ainsi dire, dans un genre intermédiaire.

De tout ceci ne peut-on inférer que l'introduction du style classique à la manufacture de Limoges a eu lieu au moment de sa réorganisation par d'Arcet, c'est-à-dire vers 1784?

Au moment où elle fut cédée à la liste civile, la manufacture de Limoges était dans un état de décadence complète, la fabrication y avait probablement cessé, les ouvriers s'étaient sans doute dispersés; aussi la réorganisation de d'Arcet s'étant faite à l'aide d'un personnel à peu près complètement nouveau, on comprend que les traditions anciennes n'ont persisté dans aucune mesure.

III

L'introduction du style classique à Limoges ayant eu lieu vers 1784, les mêmes traditions décoratives ont donc duré environ quarante ans dans cette ville; mais, quelle qu'ait pu être la fidélité avec laquelle nos artistes et nos ouvriers ont conservé ces traditions, il est impossible d'admettre que l'art soit resté figé, pour ainsi dire, à Limoges, dans l'étroite observation de règles décoratives immuables.

Et en effet, une observation attentive permet de distinguer quelques différences de style dans des objets qui, au premier abord, paraissent identiques au point de vue artistique et décoratif; il est probable que s'il était possible de reconstituer aujourd'hui un ensemble des spécimens les plus caractéristiques sortis des fours de Limoges, entre 1784 et 1825, on pourrait partager cette série en trois divisions qui répondraient aux époques de Louis XVI, de la Révolution et de l'Empire. Il n'y a pas de raison pour que, à

Limoges, l'art décoratif ait été soustrait à des transformations qu'il a subies partout ailleurs.

De l'époque Louis XVI je n'ai pas trouvé au musée Dubouché de pièces bien caractérisées; on y rencontre bien certaines aiguières, certaines tasses, etc., ornées de décorations dont les motifs sont directement empruntés à Salembier; mais il est possible que la tradition de la manière de cet artiste ait persisté assez avant pendant la période révolutionnaire. En somme, je n'ai pas rencontré, soit au Musée, soit ailleurs, de pièces d'un aspect bien caractérisé qui puissent être reculées jusqu'à l'époque de Louis XVI.

Pour la période révolutionnaire, il en est autrement; nous n'avons, il est vrai, au Musée céramique, aucune pièce signée, marquée ou datée, aucune pièce à emblèmes ou à devises républicaines, aucune portant des représentations de scènes de l'époque ou des portraits de personnages célèbres du moment; mais le Musée renferme d'assez nombreux vases, aiguières, tasses, etc., qui présentent, et très accentués, tous les caractères de l'art de la Révolution.

Les vases décoratifs fabriqués à Limoges sous l'Empire diffèrent essentiellement de ceux de la période précédente : sous l'Empire, nos artistes affectionnent les formes antiques que, souvent, ils se contentent de reproduire, sans se permettre aucun changement. La tradition classique est moins scrupuleusement suivie pendant la période révolutionnaire, et les vases de cette époque ont des formes plus originales. Ils sont allongés, et leur galbe offre un ensemble de lignes calmes bien pondérées; ils se composent, en général, d'un pied porté sur une base carrée, d'un corps fusiforme ou obconique, et enfin d'un col plus ou moins mouluré qui permet de terminer la pièce par un étroit orifice.

Les anses des vases révolutionnaires ont une certaine importance; elles sont souvent contournées en volutes légères; souvent aussi elles se terminent par des bustes de femmes aux ailes éployées, d'un style sévère.

Très fréquemment, dans les vases de l'Empire, les anses figurent des têtes de cygnes terminant de longs cols repliés; cette disposition ne se rencontre que très exceptionnellement dans les vases de la République. Autre différence : les vases de l'époque impériale portent souvent des zones d'ornements délicats imprimés au cachet

et réservés en biscuit, sur le fond émaillé; la période révolutionnaire ne paraît pas avoir connu ce mode d'ornementation. Les rangées de perles modelées en plein relief, que l'on voit sur un assez grand nombre de pièces, indiquent aussi que ces pièces appartiennent à l'art de l'Empire.

Voici deux vases de la période révolutionnaire : l'un est orné d'anses en volutes; il a trente-deux centimètres de hauteur[1], aucune couleur n'a été employée pour sa décoration, mais il est très finement doré. A propos de ce vase, je rappellerai que la corne d'abondance en forme de rhyton qui y figure fait partie de l'ornementation courante de la période à laquelle il appartient.

Le second vase est un peu plus grand, il mesure quarante-trois centimètres; ses anses sont terminées par des bustes de femmes; dans sa décoration, le style égyptien se mêle au style classique. Cette pièce remarquable provient de la fabrique de la Courtille, qui appartenait alors à M. Pouyat, de Limoges; la famille Pouyat lui donne la date de 1801, mais je le crois antérieur de quelques années.

Le Musée Adrien Dubouché possède plusieurs aiguières couvertes, dont trois sont accompagnées de leurs cuvettes en forme de *bateau*. Ces aiguières sont de dimensions médiocres; leurs formes très étudiées ne manquent pas d'élégance, la fabrication en est parfaite et la décoration très soignée. Nous sommes évidemment en présence de pièces de luxe qui devaient se vendre fort cher. Voici deux exemples de ces aiguières et de leurs bateaux; l'une d'elles, qui mesure quarante centimètres, porte à sa partie supérieure une décoration en rinceaux d'après Salembier; la panse est décorée d'un fond jaune d'une belle nuance où sont jetés des papillons traités au naturel, comme on disait alors.

Ces papillons se retrouvent sur plusieurs pièces du Musée Dubouché, qui toutes peuvent être attribuées à la période révolutionnaire. D'autre part, l'ornementation légère et souple de Salembier est si éloignée du style décoratif lourd et guindé, constamment employé sous l'Empire, qu'il ne me paraît pas possible que la pièce dont il s'agit ne soit pas antérieure à l'époque impériale; quant au fond jaune, je ne l'ai retrouvé sur aucune autre pièce; mais sur un

[1] Les vases révolutionnaires sont généralement de petite dimension.

vase du Musée Dubouché, qui remonte peut-être à l'époque Louis XVI, on trouve un jaune présentant une nuance identique et probablement composé des mêmes éléments chimiques. Il a été employé à colorer une draperie.

La deuxième aiguière que j'ai choisie comme type est un peu plus grande que celle dont il vient d'être question, elle mesure quarante-cinq centimètres.

Les cuvettes en bateau de ces deux aiguières ayant la même forme, je n'en présente qu'une, celle de la pièce à fond jaune.

Je pense que l'on peut hardiment attribuer à la période révolutionnaire certaines tasses d'une forme particulière; ces tasses sont portées sur trois pieds en forme de griffes, rattachées à la panse par des mufles de lions ou des têtes humaines. La tasse est droite, s'évasant en quart de cercle par le haut. La fabrication de ces pièces s'est continuée sous l'Empire.

La tasse dont voici le dessin est ornée d'une décoration qui porte bien sa date; pour toutes les personnes qui ont étudié l'art de la Révolution, je crois qu'il sera évident que la pièce en question appartient à cette période.

Les biscuits artistiques ont été produits à Limoges dès les commencements de la manufacture. C'est ainsi que l'un des premiers objets fabriqués à Limoges est un médaillon de Turgot en biscuit. On retrouve encore assez fréquemment, à Limoges, quelques biscuits qui doivent remonter à l'Empire ou même à une époque antérieure. J'ai acquis chez un brocanteur une statuette de Flore, que je crois appartenir à la période révolutionnaire. Comme on peut s'en convaincre par les photographies que voici, c'est là une pièce d'un très beau style et d'une exécution charmante; on se croirait volontiers en présence d'une œuvre créée sous l'inspiration de Prudhon, tant il y a de qualités aimables et distinguées dans cette œuvre exquise où l'élégance se trouve unie à la correction.

Ce biscuit a été placé sur un socle en porcelaine émaillée qui a fléchi sous son poids. Sur ce socle une main quelque peu barbare a ajouté un encrier, une coquille à poudre et trois petits tubes destinés à servir de porte-plumes. Les défauts que présentent ces accessoires et le socle indiquent évidemment une grande inexpérience de la fabrication.

IV

S'il est possible de distinguer les pièces qui appartiennent à l'art de la période révolutionnaire, dans l'état actuel de nos connaissances sur l'histoire de la porcelaine de Limoges, il ne faut pas songer à déterminer la provenance de ces pièces ; décider si tel vase a été fabriqué chez Monnerie ou chez Baignol est chose impossible aujourd'hui, mais on peut espérer que si quelque patient chercheur consacre, un jour, son temps et son intelligence à grouper les données qu'il est encore possible de réunir, on pourra peut-être arriver plus tard à un classement par provenances de la plupart des porcelaines de Limoges; mais il faudrait se hâter, car les papiers conservés dans les familles des anciens fabricants disparaissent chaque jour; quant à la tradition orale, elle aurait pu fournir d'utiles indications il y a quarante ans, mais aujourd'hui il serait dangereux de la consulter.

Ce fut pendant la période révolutionnaire que l'industrie de la porcelaine se fixa définitivement à Limoges ; des ouvriers et des artistes limousins s'étaient formés chez Grellet ou à la manufacture royale ; grâce aux conseils et aux exemples qui leur avaient été donnés par des étrangers venus à diverses reprises, ils se trouvèrent alors en mesure d'apporter un utile concours à l'industrie nouvelle.

Les noms de quelques-uns de ces artistes sont parvenus jusqu'à nous, mais il est inutile d'en donner ici la liste. Le but de ce travail étant simplement de faire connaître les caractères généraux des pièces artistiques produites, à Limoges, pendant la période révolutionnaire, il n'y a pas lieu de s'occuper de praticiens dont les œuvres nous sont encore inconnues.

A Limoges, l'art révolutionnaire se fait remarquer par les qualités particulières qui distinguent les œuvres de peinture, de sculpture et de gravure produites pendant cette période ; cet art, qui, malheureusement, n'a pu trouver un milieu complètement favorable à son entier développement, nous apparaît plein de dignité; il est sobre sans pauvreté, sévère sans cette affectation pédantesque qui caractérise le style de l'Empire ; il ne faut juger,

d'ailleurs, l'art révolutionnaire que dans les manifestations où nous ne le trouvons pas allié avec le style qui le précède ou mésallié avec celui qui le suit.

Il est nécessaire d'ajouter que, à Limoges, la période révolutionnaire est certainement le moment le plus artistique de la production porcelainière. On peut espérer que l'avenir réserve à l'industrie limousine de précieux succès artistiques ; mais, quoi qu'il puisse arriver, les porcelaines révolutionnaires seront toujours étudiées avec fruit par les artistes et les esthéticiens, car beaucoup d'entre elles restent des modèles de pure élégance, tout en présentant ce cachet de sévérité dans le goût, qui nous paraît comme la caractéristique naturelle d'une époque grandiose.

Camille LEYMARIE,
Correspondant du comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Limoges.

XXXII

LES BEAUX-ARTS EN PROVENCE

REVUE GÉNÉRALE AU POINT DE VUE DOCUMENTAIRE

DES INCIDENTS ET DES FAITS SE RATTACHANT A L'INSTRUCTION PUBLIQUE, AU MOUVEMENT LITTÉRAIRE, SCIENTIFIQUE ET AUX BEAUX-ARTS, PENDANT L'ÉPOQUE RÉVOLUTIONNAIRE, EN PROVENCE, NOTAMMENT A MARSEILLE.

1788 à 1808.

AVANT-PROPOS

La tâche que je me suis proposée est terminée. J'ai relevé au jour le jour, selon l'ordre du temps, depuis 1788 jusqu'à 1808, dans les registres de la commune de Marseille, dans ses archives, dans celles de la préfecture et dans celles de son Académie des belles-lettres, les incidents touchant à la peinture, à la sculpture,

aux écoles, lycées, institutions civiles, aux fêtes civiques, théâtre, etc., toutes choses considérées alors comme se rattachant à l'instruction publique, et comme moyens efficaces de moraliser et d'instruire le peuple.

Mon but a été de préciser des dates propres à éclairer l'histoire de notre province, et de payer à nos devanciers ce qui leur était dû.

Dans cet ordre d'idées, j'ai montré l'ancienne Académie des belles-lettres à son déclin, consultée par nos gouvernants, et j'ai salué sa renaissance, renforcée qu'elle était alors par une section représentant de son côté l'ancienne Académie de peinture et de sculpture qui faisait autrefois l'orgueil de la cité. J'ai noté les convois d'objets d'art passant par notre département, les monuments élevés à Bonaparte et à ses généraux, notre Bibliothèque grandissante, notre Musée s'enrichissant par les dons du gouvernement. J'ai reproduit, en les écourtant le plus souvent, les délibérations relatives aux objets d'art, et notamment celles ayant trait aux nombreux travaux du peintre Réattu et des sculpteurs Chardigny et Renaud, presque entièrement ignorés jusqu'à ce jour ; et j'ai terminé mon étude par le tableau de la régénération de notre École de dessin et Académie du modèle, en 1807, sous la direction de Goubaud.

M. le Ministre de l'Instruction publique, dans sa dernière circulaire, ayant appelé l'attention des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements sur l'histoire de l'Art dans leurs régions, au point de vue documentaire, pendant l'époque révolutionnaire, je me suis rendu à cet appel avec d'autant plus d'empressement que ce travail est la continuation obligée de l'*Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, dont j'ai entretenu mes confrères à la Sorbonne depuis cinq années, histoire s'arrêtant à 1789, et qui, grâce à une insigne faveur de l'État, est aujourd'hui sous presse à l'Imprimerie nationale.

Consultons donc sans plus tarder les archives de notre Académie, celles de la préfecture et de la commune de Marseille, et présentons les faits sous forme d'Éphémérides, afin de précipiter la narration : en désignant la date nous indiquons aussi la page dans les

livres des délibérations de la commune de Marseille auxquels nous allons faire de larges emprunts.

Nous serons sobre de détails, et nous recueillerons sur notre route tous les incidents qui à cette époque troublée se rattachaient également à l'instruction publique, au mouvement littéraire et scientifique, en un mot, à ce qui, selon les réformateurs de ce temps, tendait à faire progresser l'esprit humain.

ÉPHÉMÉRIDES

1788.

ACADÉMIE.

Le 17 décembre. — M. d'Ageville a présenté à la Compagnie la médaille d'argent frappée pour consacrer la date de l'établissement des réverbères dans notre ville (décembre 1785).

Aucun éclairage public n'existait chez nous avant cette époque. Voici ce que nous trouvons dans l'Almanach de Grosson :

Illumination publique des lanternes à réverbères.

« Cet établissement, dont l'utilité est généralement reconnue, « a lieu depuis le 17 décembre 1785, jour auquel les réverbères « ont été éclairés pour la première fois.

« Le *Journal de Provence* annonce chaque jour l'heure à « laquelle ils doivent être éclairés, et celle à laquelle ils doivent « s'éteindre, en observant les gradations de la lune pour l'un et « l'autre. Cependant, afin de prévenir tout accident nocturne, la « lune pouvant être obscurcie par des nuages, brouillards ou « autres temps fâcheux, l'attention vigilante de MM. les maire, « échevins et assesseurs, les a décidés à faire éclairer, en temps de « lune, une lanterne sur deux, de manière que la ville est tou- « jours éclairée jusqu'à trois heures du matin, soit par la lune, soit « par les réverbères.

« La Régie est composée d'un inspecteur, de deux commis et « de trente-deux allumeurs qui ont chacun un aide, afin que leurs « quartiers soient éclairés plus promptement. Il y a toujours au

« bureau un commis et un allumeur de garde pour, en cas d'évé-
« nement, subvenir à tout ce qui est nécessaire pour le service.

« Le panier dont se sert chaque allumeur et dans lequel est
« renfermé le détail du service de son quartier est numéroté sur
« le côté le plus apparent, pour servir à désigner chaque allumeur
« dans le cas où il y aurait sujet de plainte contre quelqu'un
« d'entre eux.

« On remarque, avec raison, la suite des réverbères placée
« depuis la Porte-Royale jusqu'à la Porte de Rome. Ce cordon de
« lumière, qui est prolongé en ligne droite au milieu de la ville
« qu'il traverse dans le quartier le plus brillant, est l'unique en
« France, et présente aux étrangers qui arrivent à Marseille le
« coup d'œil d'une ville du premier ordre, recommandable par
« son étendue, sa population et son commerce.

« Le bureau est situé rue Château-Redon, la 4me porte à gauche
« après la rue d'Aubagne.

« Directeur : M. Guexifey, rue Château-Redon. »

La médaille frappée à l'occasion de cet établissement figure dans le *Trésor de numismatique et de glyptique, médailles françaises,* 3e partie, p. 57, pl. LVI, n° 7. Le nom du graveur et celui de l'atelier monétaire n'y sont point indiqués.

L'Almanach de Grosson de 1787 nous donne également la note suivante :

Hôtel royal de Monnoyes de Marseille, établi en cette ville par édit du mois de février 1786.

OFFICIERS TITULAIRES.

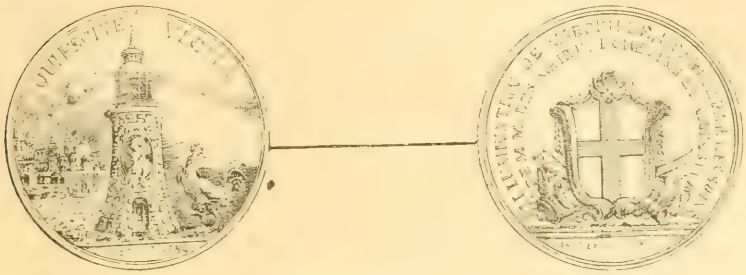
« *M. Jean Baptiste Casimir Prou Gaillard,* avocat au parle-
« ment, conseiller et pensionnaire du Roi, ancien premier commis
des Finances, directeur et trésorier particulier de la Monnoye,
« hôtel de la Monnoye.

« *M. Michel Gabriel Canolle,* conseiller du Roi, contrôleur et
« contre-garde.

« *M. Esprit Jean Marie Cabassole,* avocat au parlement,
« essayeur.

« *M. Charles Honoré Graille,* graveur. »

Le nom de Graille n'a été signalé, que nous sachions, dans aucun des ouvrages de numismatique imprimé à Paris et en province. Or, la médaille frappée à l'occasion de *l'établissement des réverbères de Marseille est signée : G. F.* (ci-joint le type) ; nul doute qu'elle ne soit l'œuvre de ce graveur inconnu aujourd'hui et que cette médaille ne soit sortie de l'Hôtel des Monnaies de Marseille.



Médaille frappée pour célébrer l'établissement de l'éclairage à Marseille (1785-1786).

1789.

Académie des belles-lettres. — Le 15 juillet. — M. l'abbé Barthélemi, né à Aubagne (B.-du-R.), auteur du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, garde des médailles et antiquités du Roi, nommé membre de l'Académie des belles-lettres et sciences de Marseille, avait chargé M. Seimandy de remettre à la Compagnie la lettre suivante :

« Messieurs,

« L'Académie, en m'associant à sa gloire, a couronné son élève. « C'est elle qui fixe mes premiers regards. Je fus lié de bonne « heure avec MM. de la Viscléde, Cary et plusieurs de leurs con- « frères. Leurs conseils, leur amitié et leurs succès m'inspirèrent « pour les lettres une passion qui a fait le bonheur de ma vie. Ils « m'avaient donné des espérances que vous réalisez aujourd'hui, « et vous avez mis dans le bienfait une grâce qui en augmente le « prix. Ah! si des liens que je ne puis rompre ne m'arrêtaient en « ce moment, j'irais, n'en doutez pas, vous rappeler tout ce que « je vous dois pour vous exprimer tout ce que je sens, mais je ne

« puis vous offrir que l'hommage de ma reconnaissance, de mes « regrets, et du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être, « Messieurs, etc.

« *Signé :* BARTHÉLEMI.

« Paris, ce 5 juillet 1789. »

D'Ageville, architecte. — Le 25 novembre. — Nouveaux remerciements de l'Académie à M. d'Ageville, au sujet de la médaille frappée à l'occasion de *l'établissement des réverbères à Marseille,* pour être placée dans le médaillier de l'Académie.

M. d'Ageville, secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture, membre correspondant de l'Académie royale d'architecture, médaillé lui-même par la chambre de commerce et par la ville, dont il était l'architecte, était le promoteur de cette utile mesure que le Conseil avait adoptée. Plus tard, le 25 juillet 1792, d'Ageville avait demandé à l'Académie qu'elle voulût bien examiner son ouvrage sur les *monuments publics de la cité.* Une commission avait été nommée à cet effet. D'Ageville fut une des dernières victimes de la Révolution. Il porta sa tête sur l'échafaud en 1794.

1790.

Chaises à porteurs. — Le 5 mai. — Les registres de la commune mentionnent la suppression des chaises à porteurs qu'elle mettait alors au service des consuls et des juges.

Théâtre. — Le 18 juin. — Une demande d'autorisation d'ouvrir un petit théâtre des Variétés.

Académie de peinture et des belles-lettres. — Le 1er juillet. — Séance des Académies de peinture et des belles-lettres réunies.

Lorsque la ville de Marseille méditait la construction d'un édifice public, l'Académie de peinture était seule consultée.

C'est ainsi que les édiles ayant voté l'érection d'un arc de triomphe à la porte d'Aix en l'honneur de Louis XVI, le 30 juin 1784, l'Académie de peinture patronna le projet présenté par Gautier, artiste marseillais.

Mais lorsque, par suite de l'obtention de ses lettres patentes, une union plus intime se fut établie entre l'Académie de peinture et celle des lettres et sciences, cette dernière réclama place au

Conseil. Une sorte de fusion s'opérait entre les deux Compagnies, et le Conseil de ville l'affirmait, le 1er juillet 1790, à propos d'un projet présenté par le sculpteur Renaud :

Extrait des registres de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille.

SÉANCE DES DEUX ACADÉMIES RÉUNIES LE 1er JUILLET 1790 DANS LE BUREAU DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE, SCULPTURE ET ARCHITECTURE, ETC.

Présents :

Membres de l'Académie des belles-lettres, sciences et arts.

MM. DE MALIJAI.
TOLLON, chancelier.
DE ROBINEAU.
MM. AUDIBERT (Dominique).
ACHARD.

Membres de l'Académie de peinture, sculpture, architecture, etc.

MM. VANWICK, directeur.
EMBRY, architecte professeur, chancelier.
DE BAUSSET ROQUEFORT, amateur honoraire.
BERTRAND, professeur honoraire.
NICOLAS, sculpteur professeur.
MM. NICOLAS, constructeur professeur.
CHAIX, professeur.
HENRY, adjoint à professeur.
HERMITE, adjoint à professeur.
GIRARD, adjoint à professeur.
CASSATI, professeur.
D'AGEVILLE, secrétaire perpétuel.

« Les deux Académies de Marseille, sur une lettre de MM. le maire et officiers municipaux, à elles écrite le 24 juin dernier, par laquelle ces messieurs les invitent à les aider de leurs avis et de leurs lumières, sur une esquisse qui leur a été présentée par M. Reinaud (*sic*), sculpteur. MM. les directeurs des deux Académies, de concert avec tous leurs confrères, conjointement sur les avis et lumières à eux demandés, et pour raison de ce, il aurait été donné une assignation commune aux deux Sociétés, fixée à ce jour 1er juillet 1790, à quatre heures de relevée, et dans le bureau de l'*Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale*, auxquels jour, lieu et

heure, MM. les deux directeurs ayant exposé aux deux Académies réunies le sujet de leur convocation, il aurait été unanimement dit et prononcé :

Qu'en rendant hommage à la vérité, le modèle déposé à la maison commune fait honneur aux talents distingués de son auteur, que l'ordonnance générale de cette disposition est noble et belle, que les groupes, disposés avec beaucoup d'art et d'intelligence, y présentent des effets frappants et neufs, qu'enfin les deux Académies présument que l'artiste honoré du glorieux emploi de transmettre à la postérité l'heureuse réunion de toutes les classes de citoyen, sous l'empire de la liberté, fera les plus grands efforts pour remplir dignement les vues patriotiques de MM. les maire et officiers municipaux, en imprimant au monument qui va s'élever sous leurs auspices le grand caractère de la révolution actuelle.

Signé : MALIJAY, directeur de l'Académie des belles-lettres, sciences et arts, et VANWICK, directeur de l'Académie royale de peinture, sculpture, architecture civile et navale.

Collationné par nous, secrétaire perpétuel : D'AGEVILLE. »

Le rapport des deux Académies réunies ayant été favorable au sculpteur Renaud, la commune dut prendre des engagements avec lui au sujet de cette œuvre.

Tableaux. — Le 23 juillet. — Vente de 400 millions de biens nationaux ; ce fut alors que les tableaux contenus dans les églises des couvents furent réservés et transférés dans des dépôts publics dont nous n'allons pas tarder à nous entretenir.

Théâtre. — Le 6 août. — Nouvelle délibération au sujet du spectacle des Variétés. Cette question se poursuit dans les séances des 6, 13 et 14 août.

Archives. — Le 21 août. — M. Thiers, archiviste, est mis à la retraite. On lui accorde 1,000 livres de gratification.

Inventaire. — Le 25 août. — On ordonne l'inventaire des maisons religieuses.

Travaux publics, sculpture. — Le 22 décembre. — M. le maire, ayant ouvert la séance, a exposé que le sieur Renaud, artiste dont les talents sont reconnus, et qui a des engagements avec la commune qui lui doit au moins son entretien pendant le temps qu'il ne sera pas employé pour la construction du monument que

l'ancien conseil municipal renforcé avait délibéré, lui avoir présenté divers comparants à l'effet qu'il lui fût accordé la somme que le conseil arbitrerait pour son entretien, sur quoi lecture faite desdits comparants, après avoir ouï ledit sieur Renaud, qui lui fut présenté, et M. le substitut du procureur de la commune, il a été délibéré d'accorder audit sieur Renaud, à compte de ce qui lui est dû, la somme de 300 livres, et que ledit sieur Renaud serait invité de presser la souscription par laquelle il a proposé de changer le plan du groupe projeté sous le nom de l'*Instruction du commerce*, pour faire un autre groupe représentant : *Le triomphe de la nouvelle législation*, qu'il lui serait donné un seul mois pour remplir ladite souscription, et qu'après ce temps il serait avisé aux moyens de faire partir le sieur Renaud pour l'Italie, à l'effet d'exécuter le monument d'après le premier projet.

Les registres de la commune pendant cette année de 1790 sont pleins de détails touchant des ordres donnés : de démolir la citadelle et les forts de Marseille; puis de suspendre cette démolition, *signés* par Guignard de Saint-Priest; plus d'autres délibérations, au sujet des fédérations des *gardes nationales* avec celle de Lyon, devant se réunir à Paris, le 14 juillet 1791, et encore de la vente des biens ecclésiastiques.

En ce qui touche les questions scientifiques, littéraires ou artistiques, elles ont fort peu d'échos dans les délibérations de la commune. En revanche, quelques cartons de ses archives contiennent quelques pièces ayant un certain intérêt. Afin de suivre l'ordre des temps, nous les passons en revue.

1790.

Académie de peinture et de sculpture de Marseille. — Dans notre Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, nous nous sommes arrêté à l'année 1789. Nous avions dit que l'Académie avait été mise en émoi par des réformateurs dont le sculpteur Renaud faisait partie. Voici, *in extenso*, une pièce qui nous éclaire sur la situation de la compagnie à cette époque :

A Marseille, le 24 juillet 1790.

A MM. les maire et officiers municipaux de la ville de Marseille.

« Par-devant nous, maire et officiers municipaux de cette ville de Marseille, dans la salle du conseil de la Maison commune, sont comparus les citoyens soussignés, membres de l'Académie de peinture, sculpture, architecture civile et navale de cette ville, lesquels nous ont dit et exposé que dans les circonstances pénibles que ladite Académie partage avec tous les établissements publics, il est à appréhender que la pénurie des fonds pour la soutenir n'entraînât le découragement, et en même temps la ruine des écoles gratuites. Qu'il importe à tous les bons citoyens de conserver un établissement dont l'utilité relative au commerce a été démontrée par l'expérience, ils ne peuvent différer de nous requérir, en qualité de fondateur et de chef de l'Académie, d'avoir égard aux pétitions suivantes :

1° La municipalité étant arriérée des pensions qu'elle fait à l'Académie, il est instant de faire une convocation générale pour aviser aux moyens les plus opportuns de soutenir les écoles gratuites et les démonstrations, par une contribution volontaire qui puisse suffire aux dépenses de première nécessité.

2° Attendu que le temps des vacances est prochain, il soit fait par des commissaires, à cet effet nommés, un inventaire de tous les meubles et effets généralement quelconques appartenant à l'Académie; que cet inventaire sera transcrit sur le registre des délibérations signé et paraphé par M. le directeur.

3° Qu'ensuite de cette transcription il soit délibéré qu'aucun desdits meubles et effets ne pourra être déplacé, et que dans le cas de réparation on ne pourra y procéder qu'ensuite d'une délibération d'une assemblée générale convoquée à cet effet.

4° Qu'à l'avenir, pour que la Compagnie se conforme au nouvel ordre de choses établi par la nouvelle Constitution, éviter l'arbitraire et toutes les nuances du despotisme qui affligeait autrefois presque tous les corps, toutes les fois que des membres auront à former des pétitions sur des objets relatifs aux intérêts de la Compagnie, elles ne soient faites, ainsi que les nominations aux charges, aux places d'académiciens et autres, de même que les réceptions dans une assemblée générale.

5° Que pour entretenir le zèle, et faire connaître les talents des artistes, l'ordre de l'exposition des ouvrages à la Saint-Louis, toutes les deux années, ne pourra être interrompu sous aucun prétexte, et qu'il sera libre à tous les membres de l'Académie d'exposer leurs ouvrages.

6° Que les assemblées particulières des professeurs et adjoints ne pourront avoir lieu que relativement à l'instruction des élèves.

7° Enfin que les professeurs des sciences relatives au dessin soient tenus de faire exactement leurs démonstrations; et qu'ils ne seront admis à aucun partage d'émolument, distribution du reliquat des fonds, qu'autant qu'ils justifieront du plein exercice de leurs fonctions. C'est à quoi les comparaissants ont conclu et ont signé : Alexandre RENAUD, professeur; POIZE, agréé; CHARLIER, académicien; BRARD, adjoint à professeur; AYCARD, adjoint; LAMY, adjoint à professeur; Nicolas HENRY, adjoint à professeur; femme BRARD, académicienne. »

Les signatures d'Alexandre RENAUD, professeur; de BRARD, adjoint professeur, et CHARLIER, figurent sur les pièces que nous venons de reproduire; cependant nous voyons ces trois artistes, deux jours après, se livrer à des violences qui donnèrent lieu à la protestation ci-jointe :

PROTESTATION.

« Par devant nous, les Maire et Officiers municipaux de cette ville de Marseille et dans la maison commune, le lundi 26 du mois de juillet de 1790, sont comparus les directeurs, officiers et professeurs de l'Académie royale des Arts, sous le titre d'*Académie de Peinture, Sculpture et Architecture civile et navale*, formant le bureau de l'Académie, lesquels nous ont exposé et représenté que le vendredi 23 du présent mois de juillet, le directeur avait, en la manière accoutumée, assemblé les membres composant le bureau pour reconnaître et effectuer la portion les concernant pour continuer de soutenir l'Académie; qu'en effet, après avoir reconnu l'état des dépenses urgentes à faire, ses membres avaient formé entr'eux une somme de 528 livres qui avait été remise entre les

mains du trésorier. Ils allaient rompre la séance à laquelle il ne manquait que le sieur Sarrazin, qui est absent, le sieur Cazati, qui avait consenti à cette contribution, dans une assemblée précédente où il avait été délibéré ; le sieur Nicolas, constructeur, qui, absent, avait chargé de son vœu et de sa cote part à la contribution un de ses confrères présents, il manquait enfin le sieur Renaud bien et dûment convoqué comme les autres.

Lorsque ledit sieur Renaud, l'un des professeurs, le sieur Brard et le sieur Charlier, associés académiciens, les deux premiers armés de sabres avec un ton qui annonçait plutôt des hommes en colère qui viennent venger une injure que des gens à talents, des artistes qui viennent raisonner sur les Beaux-Arts et chercher des moyens honnêtes et paisibles de soutenir un établissement dont ils sont membres plus ou moins essentiels et nécessaires.

Au milieu des cris, des emportements et même des personnalités lancés par les trois nouveaux venus, les comparaissants croient avoir démêlé que les sieurs Brard et Charlier prétendaient avoir droit d'assister aux assemblées du bureau, qu'ils *voulaient* une réforme entière, complète et générale du régime de l'Académie, qu'enfin ils présentaient un mémoire signé d'eux et de quelques associés académiciens, tendant à cette réforme ; il est bon d'observer qu'un de ces académiciens dont ils avaient engagé la signature s'est pourvu par requête en desaveux d'icelle par devant M. le lieutenant général civil en ce siège.

Nous ne saurions nous dissimuler que notre qualité de fondateurs, de protecteurs, de pères de l'Académie, aurait dû engager ces trois académiciens à recourir à notre prudence et à notre autorité pour réformer chez elle, s'ils existaient, tels abus qu'ils auraient crû y apercevoir, au lieu de prendre la route indécente qu'ils se sont permis pour tâcher de rendre odieuse une société d'artistes qui, depuis qu'elle existe, donne des enseignements publics, assidus et gratuits, et qui depuis bientôt deux ans que les malheurs des temps nous ont impérieusement contraints de cesser de pourvoir à ses dépenses, voit avec satisfaction tous ses membres se cotiser pour y suppléer, et prêts à revenir encore à de nouveaux efforts, s'il est nécessaire, pour continuer de la soutenir. L'Académie ne relèvera pas devant nous divers bruits injurieux et calomnieux que ces messieurs ont osé répandre sur son compte dans le public, ils

sont trop noirs pour s'y arrêter, et sa conduite sage et mesurée les a toujours démentis d'avance, mais elle ne peut se refuser à nous témoigner combien elle est pénétrée d'avoir appris que ce n'est qu'avec dédain qu'ils ont été accueillis par tous ceux de messieurs ses honoraires amateurs dont les oreilles en ont été blessées.

Cependant la réponse claire et modérée de l'Académie à ces messieurs a été : que depuis trente-huit ans elle fleurissait sous des règlements donnés par le Roy ou de son ordre, demandés et dressés par l'Administration de la ville; le tout en vertu de lettres patentes du 18 février 1780, à elle accordées par le Roy; qu'au reste ils n'avaient pas été les premiers à demander une révision de ces règlements, que l'Académie avait arrêté dans une assemblée générale tenue le 27 octobre de l'année dernière, où messieurs les honoraires amateurs et messieurs de l'Académie des sciences, belles lettres et arts avaient assisté; que ces règlements seraient revus et discutés en présence ou sous l'autorisation de nous, maire et officiers municipaux comme fondateurs et protecteurs de ladite Académie. Mais que d'ici à ce temps ou après deux examens et mûres délibérations, il ne soit statué sur de nouveaux règlements, les directeur et officiers de ladite se refuseraient toujours à toute innovation et à tout acte contraire aux articles desdits règlements. Vu que le serment par eux prêté ainsi que par tous les associés académiciens lors de leur réception, et dont ils sont du nombre, oblige chacun des membres de s'y conformer.

C'est dans cet état de cause et dans cette circonstance que les directeur et officiers de l'Académie composent le bureau ici présent, à l'exception du sieur Renaud, un des trois ci-dessus cités, et qui a toujours eu le droit depuis qu'il est professeur d'assister à ses séances particulières, et du sieur Sarrazin actuellement député à la fédération de la capitale, mettant dans leur plainte la même modération que dans leur réponse à leurs confrères, renvoie la juste satisfaction qu'ils ont droit d'attendre de nous, au repentir de leurs confrères dont ils nous annoncent avec satisfaction qu'ils ont cru apercevoir quelque étincelle.

Nous requérant lesdits directeur et officiers qu'en attendant qu'il nous plaise de décider s'il est nécessaire de former de nouveaux règlements pour servir de régime à l'Académie, ou de modifier et changer ceux sous lesquels elle a fleuri jusqu'à présent, nous

autorisons lesdits directeur et officiers à se conformer aux articles et à les suivre ainsi et de la manière qu'on l'a fait jusqu'à présent.

Nous suppliant instamment d'interposer nos ordres et notre autorité pour l'accomplissement de notre décret et empêcher dehors en avant une insurrection aussi indécente et aussi contraire à la tranquillité et à la paix qui seuls font fleurir et prospérer les beaux arts. A quoi ils ont conclu et signé : VANWICK, directeur, NICOLAS, EMBRY, CASATI, NICOLAS, Louis DREVETON, CHAYS, D'AGEVILLE. »

L'Académie de peinture manque d'argent, la pension qu'on lui avait servie jusqu'alors est suspendue. Voici une nouvelle pièce qui nous édifie à cet égard :

Marseille, le 29 octobre 1790.

Nous vous remettons ci-joint, Messieurs, un extrait de la délibération du bureau de l'Académie royale de Peinture, Sculpture et Architecture civile et navale de cette ville que les officiers de cette compagnie nous ont présenté pour nous faire connaître les titres de son institution et surtout son état de situation qui ne lui permet plus de continuer ses travaux, si elle ne peut compter sur la rentrée prochaine des arrérages de la pension annuelle dont la communauté est chargée envers elle.

Vous êtes sans doute, Messieurs, aussi pénétrés que nous de l'avantage qui résulte pour notre ville d'un pareil établissement et de la nécessité de le conserver, et nous pensons bien que le retard des payements qui lui sont assignés, tient à des causes qu'il vous est peut-être impossible de surmonter dans le moment, mais nous vous prions de vouloir bien nous mander, en nous renvoyant le mémoire ci-inclus, les espérances que nous pourrons donner de votre part à MM. de l'Académie de Peinture sur l'objet de leurs demandes.

Nous vous saluons, Messieurs, bien cordialement.

Les administrateurs composant le directoire du district, *signés :* MARTINOT, vice-président, Dominique AUDIBERT, RAFEAU.

1790.

Académie des Belles-Lettres et Sciences de Marseille. — Tandis que l'Académie de peinture se débattait dans un malaise

indicible, l'Académie des belles-lettres et sciences de Marseille, riche des dons et pensions que lui avait assurés le duc de Villars, ignorant les angoisses de la pauvreté, continuait paisiblement ses travaux. Aussi, en cette même année 1790, nous voyons MM. les administrateurs du Directoire s'adresser à elle pour lui demander conseil :

Marseille, 4 août 1790.

L'éducation publique et l'enseignement politique, Messieurs, sont de tous les objets relatifs aux fonctions dont nous sommes chargés, ceux qui sollicitent nos premiers soins et que nous avons le plus vivement à cœur de bien remplir. C'est vous le prouver, Messieurs, que de réclamer le secours de vos travaux pour seconder les nôtres. Vous en avez déjà approfondi les vrais principes par vos recherches et vos méditations. Vous en connaissez toute l'influence sur le bonheur des individus et des sociétés.

Que de motifs pour vous prier de vous associer en quelque sorte avec nous dans cette grande vue pour en assurer le succès, de réveiller ce zèle, cet amour du bien public qui distinguent toutes les sociétés savantes et littéraires, et qui caractériseront si bien la vôtre !

L'ancienne administration municipale, qui ne s'était point dissimulé tous les vices des institutions publiques, avait généreusement consacré un prix pour le choix d'un meilleur plan d'éducation patriotique dont elle vous avait nommés les juges et les dispensateurs. Ce concours est ouvert depuis plusieurs années, et nous savons que dans le grand nombre des mémoires qui vous ont été adressés, il n'en est encore aucun qui ait obtenu la réunion de vos suffrages. Rien ne prouve mieux tout à la fois combien la tâche est difficile et combien vous êtes dignes de la remplir.

L'heureuse révolution dont nous jouissons doit en amener beaucoup d'autres dans les études, comme dans les mœurs, et c'est à vous, Messieurs, qu'il appartient de diriger ces nouvelles modifications ; comme qu'il en soit, il est possible, même probable, que de tous les matériaux qui sont en dépôt dans vos mains il y ait moyen d'extraire des vérités utiles pour tous les temps, quelques principes lumineux d'une application générale et des méthodes plus ou moins parfaites dont on pourrait faire usage.

Vous rendrez un vrai service à la chose publique, si vous daignez choisir parmi vous, Messieurs, quelques commissaires pour en faire l'analyse, et ce serait perfectionner ce travail que de l'accompagner de vos propres observations d'après l'excellent programme que vous aviez rédigé et publié à ce sujet. Nous osons vous en prier au nom de la Patrie que vous savez si bien chérir et honorer. Il nous serait bien doux en particulier de vous devoir l'avantage d'offrir ainsi avec confiance à nos concitoyens un plan que nous pourrons leur présenter comme le fruit de vos recherches, et le résultat de votre expérience et le tribut de votre patriotisme.

Nous vous saluons, Messieurs, bien cordialement.

Les membres du directoire du district, *signés :* Michel Roussier, Dominique Audibert, Bremond, Rafeau et Brémond Julien, p. s.

RÉPONSE.

Marseille, 20 août 1790.

L'Académie se proposait, Messieurs, de rassembler les principes épars dans les divers Mémoires qu'elle a reçus sur l'éducation publique relative à la ville de Marseille et dont l'application lui paraîtrait utile et convenable au plan désiré par la Municipalité.

Elle n'attendait que la clôture du dernier concours. Le terme en est arrivé sans qu'aucun des auteurs qui ont écrit sur cet objet ait rempli les conditions du programme.

Il est flatteur pour la Compagnie que le même projet ait fixé votre attention, son utilité ne peut être un problème.

Vos soins et votre zèle, Messieurs, pour l'établissement d'un nouveau système d'éducation devenue absolument nécessaire depuis la grande révolution qui s'est opérée dans nos mœurs et nos usages vous donnent des droits certains à l'estime publique et à la reconsance de vos concitoyens.

L'Académie annoncera incessamment qu'elle ne recevra plus d'ouvrages sur l'importante question de l'éducation, et qu'aucun de ceux qui lui ont été adressés n'a réuni les suffrages.

Elle a déjà nommé des commissaires chargés d'analyser tous ces Mémoires, elle ajoutera aux extraits qu'ils en présenteront ses propres observations ; elle vous communiquera, Messieurs, le

résultat de ce travail, et, s'il est utile au public, l'Académie aura atteint au terme qu'elle doit toujours se proposer, et elle sera flattée de s'être pour ainsi dire associée aux succès de votre Administration. Nous vous saluons, Messieurs, bien cordialement.

Les Officiers de l'Académie de Marseille.

1791

REGISTRES DE LA COMMUNE. — DÉLIBÉRATIONS.

Le 15 janvier. — Le Corps municipal assemblé, M. le maire a annoncé que MM. les commissaires du Directoire du district et MM. les membres de l'Académie des belles-lettres, sciences et arts, ayant formé le vœu de fonder une Bibliothèque publique, il convenait que les livres fussent provisoirement déposés dans une des salles de l'Académie en attendant que la municipalité se soit procuré un local propre à l'établissement d'une Bibliothèque publique. Nomination de commissaires à cet effet.

Le 5 février. — Le Corps municipal accorde au sculpteur Renaud une indemnité de 140 livres par mois pour le temps par lui perdu dans la construction du groupe de la fontaine des allées de Meilhan.

Le 2 août. — Un membre a exposé que le sieur Renaud, sculpteur chargé de l'exécution d'un monument sur la fontaine des allées de Meilhan, de retour de Carrare, s'est présenté à la maison commune pour réclamer le payement de la somme de neuf cents livres pour ses frais de voyage à Carrare et d'aliments pendant trois mois.

Sur quoi la matière ayant été mise à la discussion et successivement aux voix, le Conseil municipal, après avoir entendu M. Alleon, procureur de la commune, subrogé, a délibéré, à la majorité des suffrages, que le sieur Renaud n'ayant pas tenu les engagements qu'il avait pris avec la commune, il ne sera payé de la somme qu'il demande qu'après une délibération du conseil général de la commune auquel cet objet sera référé.

Le 10 août. — Le conseil général délibérait afin d'autoriser la municipalité de Marseille à faire venir des marbres de Carrare pour l'érection d'un monument à la porte d'Aix; il avait pour titre : « Le Triomphe des Lois déposant son rapport. »

Le 29 décembre. — Le citoyen Renaud, statuaire, était chargé de l'érection de ce monument, le prix devait être prélevé sur les deux cent mille livres que la compagnie de l'Arsenal s'était obligée de payer à la ville.

Le citoyen Renaud avait traité avec le sieur Marchetti de Carrare pour l'achat desdits marbres, le 4 novembre 1791. La commune paya 8,777 livres 80 en acompte qui (tout porte à le croire) furent perdus. Le préfet Charles Delacroix quitta Marseille avant d'en avoir pu obtenir la remise, malgré ses pressantes sollicitations.

1792.

Le 21 mai. — Pétition de quelques élèves en chirurgie réclamant la nomination de divers professeurs d'anatomie, d'ostéologie, etc., etc., approuvée par le Conseil.

Le 22 mai. — Délibération sur le service des hôpitaux.

Le 29 mai. — Nomination de professeurs pour l'École de médecine de Marseille.

Le 10 juin an IVe de la Liberté. — Transcription sur le registre de la lettre du ministre de l'intérieur Rolland, adressée au roi des Français. (Document à lire.)

Le 14 juin, an IVe de la Liberté. — Délibération touchant la descente et la fonte des cloches des églises, etc., etc.

Le 7 août. — Rétablissement de l'autel de la Patrie.

Le 18 octobre. — Acompte de 2,000 livres à l'architecte Harmite pour travaux au petit Arsenal.

Le 19 novembre. — *A propos de Mirabeau :* Un membre a exposé au Conseil que le citoyen Louis Saut, sculpteur en plâtre, demeurant rue de Noailles, ayant eu plusieurs demandes de la part des habitants et même de beaucoup d'étrangers qui sont bien aises d'avoir le portrait de Mirabeau, il voudrait se rendre à leurs vœux ; que comme le buste en marbre de ce grand homme qui est placé dans une des salles de la Maison commune est d'une ressemblance frappante, et d'un travail fini, il prie la municipalité de lui accorder la permission d'en prendre l'empreinte avec du plâtre et du savon détrempés, ce qui n'endommagera aucunement ce marbre, puisqu'il a soumis au conseil une expérience semblable qui a par-

faitement réussi, sur quoi il le requiert de prendre la détermination qu'il jugera convenable :

« Le Conseil municipal, bien aise de multiplier l'effigie d'un homme à qui le genre humain devra un jour sa liberté, et dont les vertus politiques feront à jamais l'admiration des nations policées, après avoir ouï le citoyen procureur de la commune, a délibéré d'accorder au citoyen Saut la permission de prendre l'empreinte du portrait en marbre de Mirabeau pour en tirer des copies au désir du public et néanmoins sous la responsabilité de cet artiste dans le cas où il endommagerait cette pièce précieuse aux vrais amis de la Liberté. »

1793.

Le 3 janvier. — Sur le rapport des citoyens Micoulin, le Conseil a délibéré d'autoriser la représentation de la pièce intitulée : *les Prêtres et les Rois*, comme conforme aux principes révolutionnaires.

Le 4 janvier. — Ordre d'afficher sur le devant des théâtres de la commune les affiches : *Droits de l'homme*, et de l'*Acte constitutionnel.*

Le 29 janvier. — *Installation de la nouvelle municipalité. Discours du maire* Mouraille, alors secrétaire perpétuel de l'Académie des belles-lettres et sciences de Marseille.

Le 7 avril. — Mandat de 255 livres payé aux joueurs de tambourin pour la fête de la Fraternité, et pour sept décades consécutives. Les fifres, les galoubets et les tambourins jouaient alors un grand rôle dans les fêtes publiques. Les registres nous en fournissent de nombreuses preuves, nous relevons simplement celles appartenant à 1793.

Le 8 avril. — Mandat de 176 livres au citoyen Poize, graveur, pour divers cachets exécutés pour la commune.

Le 13 juillet. — Mandat de 538 liv. 10 s. pour les joueurs de tambourin, au nombre de 27, qui ont assisté aux trois dernières décades.

Le 25 juillet. — Construction de la *cheminée monumentale* de la salle du Conseil de l'hôtel de ville.

Sur le rapport des membres du bureau des travaux publics

chargés de vérifier si le citoyen Reynaud avait fait des préparatifs pour la construction de la cheminée de la salle du Conseil, le corps municipal a délibéré d'annoncer par un avis imprimé que cette cheminée sera mise au concours, et que tous les artistes du département y seront appelés.

Le 26 juillet. — Mandat de 200 livres sur le receveur du district en acompte sur ce qui est dû au sculpteur Reynaud, conformément à l'arrêté des représentants.

Le 30 juillet. — *Fête de l'Être suprême.* Le *Journal de Marseille* du 2 août 1793 est rempli de détails sur cette fête. Le narrateur termine son article par ces mots : « Cette cérémonie a été vraiment celle de la Liberté, de l'Union et de la Fraternité. »

« Vu l'état général des dépenses occasionnées par la fête de l'Être suprême, s'élevant à 29,709 liv. 4 s., le Conseil délibère de l'arrêter », et l'adopte en son entier.

Le 4 août. — Honoraires aux architectes de la ville, les citoyens Sérénus, Cayol et Joseph Pellay (2,000 liv.), les frais de déplacement en sus.

Le 14 août. — Mandat de 120 livres au citoyen Pèbre, peintre, ouvrages faits à la maison commune (bâtiments).

Le 17 août. — Mandat de 18 livres en faveur des joueurs de tambourin qui ont prêté leur concours aux fêtes publiques.

Le 18 août. — Mandat de deux mille livres à compte de ce qui est dû au sieur Reynaud (*sic*), statuaire, sauf au trésorier de la commune à réclamer en temps et de qui de droit le montant de cette somme.

Le 22 août. — Les boîtes[1] appartenant à la commune seront envoyées à la fonderie de Marseille pour être converties en canons.

Le 25 août. — *Organisation des écoles primaires.* Sur le rapport du bureau d'éducation, le Conseil a délibéré :

1° D'autoriser l'affiche d'un avis relatif aux instituteurs des écoles non primaires;

2° De faire imprimer, au nombre de trois cents exemplaires, l'organisation des écoles primaires;

3° D'autoriser le bureau d'éducation de faire passer tous les avis

[1] Petit mortier de fer qu'on tire dans les fêtes publiques.

faits par la municipalité, sur cet objet, au comité d'instruction à la Convention nationale.

Le même jour. — Mandat de 189 liv. 10 s. au citoyen Paulet, pour fournitures de lauriers pour deux fêtes publiques.

Le 8 septembre. — *Défense aux artistes comédiens de sortir de la commune sans permission.*

« Le conseil, après avoir entendu le rapport du comité d'administration des théâtres réunis, considérant que les artistes comédiens sont instituteurs publics, et qu'en cette qualité, ils doivent rester à leur poste, et qu'ils ne peuvent l'abandonner sans congé;

« Considérant qu'ils ne peuvent sous aucun prétexte se soustraire, sans se rendre coupables, à la continuation des engagements qu'ils ont contractés;

« A délibéré qu'un artiste comédien ne pourra sortir de Marseille pour se rendre dans quelque autre commune sans avoir au préalable obtenu une permission du comité d'administration.

« La présente délibération sera soumise à l'approbation du commandant de la place, et pourra être imprimée et affichée aux frais du comité d'administration qui en délivrera un exemplaire à chaque artiste comédien. »

Le 10 septembre. — *Réunion des théâtres et mesures prises contre les comédiens qui ont déserté leur poste.*

« Une députation de la Société populaire adjointe des artistes du théâtre républicain est admise au sein du Conseil; l'orateur fait lecture du vœu et des observations que ces derniers adressent à la commission d'instruction publique tendant à ce que la réunion des deux théâtres de cette commune ait toujours lieu, ainsi que des divers arrêtés des représentants Maignet et Jean Bon Saint-André, des 17 floréal, 19 thermidor et 17 fructidor.

« Le Conseil municipal, après avoir ouï l'agent national, reconnaissant la justesse des observations des pétitionnaires, et considérant que le vœu prononcé par les artistes du ci-devant théâtre républicain pour cette réunion tend à l'avantage de l'instruction publique et à la perfection de l'exécution des pièces patriotiques, a délibéré de l'adopter en tout son contenu.

« Sur l'exposition de la même députation, le Conseil, considérant que la fuite de plusieurs artistes comédiens avant la fin de leurs engagements pourrait être préjudiciable à l'instruction publique,

« et qu'il est urgent de prendre des mesures coercitives contre « ceux qui se sont rendus coupables de cette fuite clandestine, puis- « qu'ils sont partis sans passeport, a délibéré, ouï l'agent national, « de charger son bureau des émigrés d'inscrire sur les registres les « noms des artistes comédiens qui s'en sont allés sans permission « ni passeport et avant le terme prescrit par les engagements « synallagmatiques qu'ils ont contractés. Leurs noms seront « envoyés au Directoire du district. »

Le 14 septembre. — Mandat de 300 livres en faveur du citoyen Louis Niquet, chargé des fêtes publiques.

Le 13 novembre. — « Le citoyen procureur de la commune fait part au conseil de la distribution des fonctions des professeurs du collège national et des différentes classes qu'ils doivent diriger; le corps municipal l'adopte ainsi qu'il suit : Latil, Hugues, Béraud pour la première classe; Gabriel Turc, Roger pour la seconde; Roux Turc pour la troisième; Leydet Massol, ce dernier provisoirement pour la quatrième; Fabre Suzanne pour la cinquième; Camoin pour suppléant des classes. »

Le 15 novembre. — Un avis du Conseil annoncera l'ouverture dudit collège national pour le 17 novembre 1793, dirigé par des instituteurs nationaux.

Le 23 novembre. — Le Conseil a délibéré sur l'exposition et les conclusions du procureur de la commune d'autoriser le citoyen Barbier de se concerter avec le directeur des classes nationales pour faire faire au collège national, dévasté par le Comité contre-révolutionnaire, les réparations convenables.

Le 26 décembre. — Le citoyen Lacroix, jacobin, a observé au Conseil que les billets qu'on jetait sur la scène au théâtre étaient un abus contraire aux lois de l'égalité, un simple citoyen se faisant ainsi l'interprète du public. Cette manière impérative de s'expliquer avilissait les fonctions importantes d'instituteurs et propagateurs de la morale républicaine dont sont revêtus les acteurs depuis la chute des préjugés. La commission municipale, faisant droit à sa demande, a délibéré, ouï le procureur, de faire défendre dorénavant le jet d'aucun billet sur le théâtre.

DOCUMENTS.

Décret de la Convention nationale du 1er juillet 1793, l'an second de la République française. Concernant les jeunes artistes qui remporteront les premiers prix en peinture, sculpture ou architecture, n° 1142.

« La Convention nationale, après avoir entendu le rapport de son Comité d'instruction publique, décrète ce qui suit :

« ARTICLE PREMIER. — Les jeunes artistes qui auront remporté le premier prix en peinture, sculpture ou architecture, et qui, aux termes des lois existantes, sont destinés à se perfectionner soit en Italie, soit en Flandre ou sur le territoire de la République, jouiront à l'avenir d'une pension annuelle de 2,400 livres, laquelle leur sera payée pendant cinq années.

« ART. 2. — Chacun des douze élèves de l'Académie provisoire de peinture précédemment envoyés à Rome, pour y être entretenus aux frais de la nation française, aura droit à la pension mentionnée en l'article ci-dessus durant l'espace de temps qui lui reste à parcourir jusqu'à la fin de ses cinq années.

« ART. 3. — Ces traitements seront payés par la trésorerie nationale.

« Visé par l'inspecteur. *Signé :* J. C. BATTELIEZ.

« Collationné à l'original par nous, président et secrétaires de la Convention nationale.

« A Paris, les jour et an que dessus. *Signé :* THURIOT, président; GOSSUM, P. A. LALOY et Th. DELACROIX, secrétaires.

« Au nom de la République, le conseil exécutif provisoire « mande et ordonne à tous les corps administratifs et tribunaux « que la présente loi, ils fassent consigner dans leurs registres, « lire, publier et afficher et exécuter dans leurs départements et « ressorts respectifs, en foi de quoi nous y avons apposé notre « signature et le sceau de la République. »

« A Paris, le premier jour du mois de juillet mil sept cent quatre vingt-treize, l'an second de la République française. *Signé :* DALBARADE. *Contresigné :* GOHIER, et scellé du sceau de la République.

« Certifié conforme à l'original.

« *A Paris, de l'Imprimerie nationale exécutive du Louvre,* 1793. »

Ce décret avait été affiché sur les murs de la ville. Les cartons de la Commune en possèdent encore quatre ou cinq exemplaires.

PÉTITION DES PROFESSEURS DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE DE MARSEILLE.

19 novembre 1793.

« Aux citoyens officiers municipaux de la ville de Marseille.

« Citoyens, l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale établie à Marseille en 1753, fut toujours considérée comme essentiellement utile à la chose publique, surtout pour l'application des règles du dessin qui perfectionnent les Arts mécaniques, en donnant un nouveau prix aux objets de l'Industrie nationale.

« Cette vérité démontrée, et sentie dans tous les temps, détermina le ci-devant Conseil d'État à rendre un arrêt en date du 15 juin 1756, qui chargea la commune de payer annuellement trois mille livres à l'Académie. Cette somme, insuffisante, en vertu des lettres patentes du 18 février 1780, enregistrées au ci-devant parlement le 17 mars suivant, fut portée à celle de quatre mille livres, et cette somme a toujours été régulièrement payée par quartiers jusqu'à l'année 1789.

« A cette époque, les officiers municipaux témoignèrent à l'Académie le regret de ne pouvoir continuer les payements accoutumés, et le dessein de voir subsister un établissement si utile à la ville de Marseille. Ce fut alors que les officiers et professeurs de l'Académie firent des efforts, se cotisèrent entre eux et fournirent aux frais des enseignements publics pendant les années 1789 et 1790, sans autres secours de la commune qu'un à-compte de douze cents livres et les promesses réitérées du remboursement de leurs avances.

« Note des déboursés et avances faites par les officiers et professeurs de l'Académie dans le cours des années 1789 et 1790, pour fournir aux frais de ses exercices, et dépenses y relatives, conformément à la délibération de son bureau du 3 juin 1791 :

« Il est dû aux officiers et professeurs ci-après dénommés, aux citoyens :

Vanwick, directeur.	468 liv.	10 s.
D'Ageville, secrétaire.	468	10
Nicolas, sculpteur professeur.	484	»
Casati, peintre professeur.	582	»
Chaix, peintre professeur.	431	12
Sarrazin, peintre et architecte professeur. . . .	326	»
Reynaud, sculpteur professeur.	326	»
D'Ageville, professeur	259	»
Mélissy, chirurgien professeur.	287	16
Embry, architecte professeur et chancelier. . .	215	16
Dreveton, architecte professeur	191	16
D'Ageville, professeur et secrétaire.	54	»
Mélissy, trésorier.	33	»
Mossy, pour frais d'imprimerie.	72	»
Vanwick et d'Ageville ensemble pour fournitures particulières à la subsistance du concierge.	204	»
A sept officiers et professeurs, pour le même objet, ensemble les deux ci-devants compris. .	315	»
Pour menues dépenses de papier, encre, port de lettres et autres menus frais de bureau. . .	36	»
Quatre mille sept cent cinquante-cinq livres.	4,755 liv.	»

« Veuillez, Citoyens magistrats, faire droit à une créance que réellement des artistes peu fortunés, de vrais sans-culottes, se croyent fondés à réclamer. Se trouvant honorés de leurs fonctions utiles, ils ont toujours servi leurs concitoyens sans honoraires, et ils se proposent de leur consacrer de nouveau leurs talents et leurs soins dès que les circonstances le permettront.

« Fait à Marseille, le 28 brumaire de l'an second de la République française une et indivisible. *Signés :* Vanwick, directeur; Embry, professeur et chancelier; Melissy, professeur; Casati, professeur; Renaud, sculpteur professeur; Nicolas, professeur. »

Les professeurs fondateurs avaient soutenu l'Académie pendant quatre ans. Les professeurs de la dernière heure suivaient l'exemple de leurs devanciers. Cette pièce donne leurs noms et le chiffre de leur créance qui ne leur a jamais été remboursée.

Fréron arrivant à Marseille, faisait afficher sur les murs de la cité la proclamation suivante :

Le 28 brumaire an II (18 novembre 1793).

Égalité, Liberté, République française.

AU NOM DU PEUPLE FRANÇAIS.

« *Fêtes civiques au culte de la Raison.* — Les représentants du Peuple, députés par la Convention nationale dans les départements méridionaux,

« Considérant que les dimanches et fêtes sont rayés pour toujours du nouveau calendrier, et que par là même les bienheureux et bienheureuses qui fesaient tous les honneurs de l'ancien ont été pour ainsi dire condamnés à la déportation pour l'Espagne, l'Italie, le Portugal et les autres contrées de l'Europe, où la Tyrannie, aidée du fanatisme, se retranche contre la liberté;

« Considérant que dans tous les départements, l'autel de la Patrie s'élève avec majesté sur les décombres des autels esclaves dressés à la superstition;

« Considérant que la Liberté et l'Égalité sont les seules divinités qui méritent notre amour et nos hommages; que la constitution française doit être notre unique évangile; que la religion du véritable républicain est d'aimer, de servir la Patrie, de vivre ou de mourir pour elle, de voir dans tout bon citoyen, un père, comme dans chaque *modéré,* un traître, et dans chaque conspirateur un tyran;

« Considérant que la chute des prêtres doit suivre de près la chute des Rois, et que leur empire n'est fondé que sur le charlatanisme et les préjugés;

« Considérant que le triomphe de la vérité . . . . . .

. . . . . .

« Considérant la nécessité de remplacer par des fêtes nationales . . . . . les cérémonies prescrites d'un culte qui rétrécissant les âmes . . . . . .

« Arrêtent que provisoirement..... la décade ou le jour du repos sera célébré dans chaque chef-lieu..... par des fêtes civiques où assisteront les autorités civiles et militaires. . . . . .

où la vieillesse, l'enfance et le malheur, dignes de tous nos respects, seront au premier rang..... où seront portés les drapeaux pris sur l'ennemi ou le fédéralisme;... les emblèmes de la liberté et de l'égalité, les tables de la déclaration des droits et de la constitution du 24 mai 1793, les pierres et les modèles du château de la Bastille, ainsi que les images sacrées de *Brutus,* de *Marat* et de *Pelletier;*

« Arrêtent de plus, que pour entretenir dans les âmes les sentiments mâles qui conviennent à des républicains, la fête civique de chaque décade sera terminée par la représentation *gratis* des pièces les plus patriotiques, telles que : *Brutus, La mort de César, Caius Gracchus,* la *Liberté conquise, Régulus, Guillaume Tell,* et le *Jugement dernier des Rois,* suivis de l'*Hymne à la Liberté;*

« Chargent les autorités constituées de se conformer sans délai aux présentes dispositions..... et à l'égard de la commune de Marseille,... de se concerter avec tous les artistes et musiciens requis par nous à cet effet, pour donner à ces fêtes la pompe, l'éclat et la solennité qu'elles exigent, et pour que cet arrêté reçoive à la prochaine décade sa pleine exécution;

« Laissent aux administrateurs..... aux municipalités et aux sociétés populaires, le soin de s'entendre avec les citoyens artistes musiciens et décorateurs, pour tous les accessoires relatifs aux circonstances, aux saisons, aux époques glorieuses de la Révolution et propres à embellir et à varier ces fêtes fraternelles;

« Enjoignent expressément aux directeurs des théâtres dits : *Brutus* et *Républicain,* de procéder dans le terme prescrit, à l'exécution de cet arrêté, les rendant personnellement responsables de tout obstacle qui pourrait survenir et frustrer l'attente du peuple.

« *Signé :* FRÉRON.

« Le secrétaire général de la Commission. *Signé :* THIURE. »

(Archives de la préfecture, papiers du district, liasse 27.)

Comme aux époques antérieures, et dans tous les temps, il fallait aux réformateurs le concours des Beaux-Arts pour entraîner le peuple, et essayer d'affermir le triomphe de leurs idées; et, on vient de le voir, ils n'avaient garde de le négliger en 1793.

Nous avons vu, plus haut, les administrateurs du directoire, en 1790, s'adresser à l'Académie des belles-lettres pour lui demander conseil au sujet du plan d'éducation qu'ils désiraient appliquer au pays. L'Académie n'existait plus, mais son ex-secrétaire perpétuel, Mouraille, était au pouvoir comme maire de Marseille. Au moment ou Fréron décrétait la déchéance des saints du calendrier, et leur bannissement à l'étranger, Mouraille, se préoccupant d'abord de l'instruction du peuple, faisait afficher de son côté ce qui suit; et on le verra poursuivant toujours son œuvre durant le cours de 1794.

AVIS.

29 brumaire an II (22 novembre 1793).

La municipalité de Marseille à tous les instituteurs particuliers et à ceux des écoles primaires de la ville et de ses faubourgs.

« Une nation libre ne fait pas seulement la guerre aux tyrans; elle la fait aussi aux vices et aux préjugés! Qui de vous, Citoyens, ignore que c'est par l'éducation que l'homme social a contracté tous les siens? L'éducation n'est qu'une imitation continuelle; l'enfant ne réfléchit pas, il imite, et son modèle est toujours son instituteur.

« Rappelez-vous, Citoyens, cette fameuse École de la Grèce, où les disciples contractaient jusques aux gestes naturels de leur maître; et vous en conclurez l'influence des instituteurs sur les mœurs publiques.

« Combien donc n'importe-t-il pas à une nation qui veut se régénérer, de faire un choix réfléchi et sûr, des hommes auxquels elle confie l'instruction des jeunes citoyens qui sont l'espérance de la Patrie! Mais ce choix ne suffit pas encore.

« L'éducation doit être analogue au caractère national. Du moment que l'homme social a été corrompu tout à fait, on a dit qu'il fallait faire les lois pour les hommes, parce qu'il n'était pas possible de faire les hommes pour les lois; c'était faire, d'un seul mot, la critique des hommes et des lois; c'était dire qu'il faut des lois qui s'accommodent aux vices de la société.

« Ce principe peut être vrai pour les esclaves, incurables et

avilis, qui ne voient d'instituteurs politiques que dans les cruels changeants caprices de leurs despotes; mais il est faux pour un peuple qui veut asseoir son gouvernement sur toutes les vertus sociales.

« Chez une telle nation, il faut faire les hommes pour les lois, c'est-à-dire les rendre sages et bienfaisants comme elles. C'est là le but et l'ouvrage de l'éducation.

« Si ces vérités sont bien senties, on conviendra nécessairement que les plans d'éducation adoptés par la France esclave, répugnent à la France libre et républicaine; on ne ferait en les conservant que prolonger l'engourdissement et la stupidité des âmes, et retarder les élans qu'excite en elles l'amour de la liberté.

« Ce n'était pas un moindre inconvénient sans doute, que la différence que l'on mettait dans l'éducation de tel enfant ou de tel autre. Il semblait que la nature eût créé deux espèces d'hommes. C'est ainsi qu'on mettait même à leur berceau une ligne de démarcation entre le riche et le pauvre, et que l'éducation les rendait ennemis.

« Quand la richesse et le rang obtenaient tout, la vertu avait peu d'attrait, le génie s'étouffait, et le cœur se flétrissait dans l'obscurité. Mais la liberté a passé le niveau sur la tête de tous les Français. L'égalité va détruire l'orgueil des distinctions, et ramener parmi nous la philanthropie et la fraternité.

« La Patrie est notre mère, à ce titre elle nous doit à tous la même éducation, une part égale à ses bienfaits; il faut donc que l'éducation, le premier bien de l'homme social, après la liberté, soit uniforme pour tous les citoyens, et que cette différence de principes et de mœurs disparaisse.

. . . . . .

« La Convention nationale, pénétrée de ces vérités, s'est occupée d'instituer l'éducation publique sur cette base. Mais son excellent travail n'a point encore sa perfection.

« Le Conseil général de la commune, attentif à tout ce qui peut mûrir l'esprit public, à terrasser le fanatisme, et à détruire l'esprit particulier, a délibéré d'adopter le plan provisoire d'éducation publique qui lui a été présenté, et dont elle a ordonné l'impression et l'affiche.

« La municipalité enjoint donc à tout instituteur particulier, et à

ceux des Écoles primaires de cette ville, et des faubourgs, d'envoyer sans aucun retard au collége national ceux de leurs élèves qui sont à la portée des différentes classes de ce collége, et qui peuvent en recevoir les leçons.

« Ceux des instituteurs, qui, calculant plus leur intérêt que celui du bien public, retiendraient leurs élèves et ne se conformeraient pas à la présente injonction, seront regardés et traités comme perturbateurs de l'ordre public.

« Marseille, le 29e jour de brumaire, seconde année républicaine.

« Les officiers municipaux et procureur de la commune.

« *Conforme à l'original :* MAUGER, secrétaire-chef archiviste. »

(Archives de la mairie.)

ÉPHÉMÉRIDES

1794

DÉLIBÉRATIONS.

Le 16 nivôse an II (7 janvier 1794). Fête en réjouissance de la prise de Toulon.

Au citoyen directeur du théâtre Brutus.

« La Commission municipale, souhaitant de rendre aussi splendide que possible la fête qui doit avoir lieu décadi prochain, en réjouissance de la prise de l'infâme Toulon, vous invite, Citoyen, de prendre toutes les mesures nécessaires, et de vous concerter à cet effet avec le citoyen Laurent, chargé par la commission municipale de l'inspection des dispositifs de cette fête, afin que les acteurs et les actrices de votre théâtre, désignés pour représenter divers personnages, soient costumés ainsi qu'il suit :

« La citoyenne Paul, désignée pour représenter la Liberté, la citoyenne Aline pour l'Abondance. Les citoyennes Rivière, Lefèvre, Duchesse et Antoni, pour les Quatre Saisons.

« La citoyenne Martin Lejeune pour Apollon; les citoyennes Dutacq aînée, Dutacq cadette, Olivière cadette, Bernière, Chameroi, Masson, Léonore, Joséphine et Courrier pour les neuf Muses. »

Le 18 janvier. — *Mandat de 485 livres* en faveur du Théâtre

national, rue Pavillon, pour frais occasionnés par la décade passée. (Prise de Toulon.)

Le 4 février. — *Délibération* qui suspend la démolition de l'église Saint-Victor (ancienne abbaye fondée en 410) jusqu'à ce que des commissaires aient de nouveau statué à son sujet.

Travaux publics. — Le 26 février. — *Rapports des travaux publics* du citoyen Renaud, statuaire. (Délibération :)

« Vu un rapport des membres des travaux publics et celui de la commission des arts, estimatif des ouvrages faits par le citoyen Renaud, statuaire, tant à la fontaine du Champ du 10 août, qu'à l'autel de la Patrie, et à la place de la Liberté, dont le total s'élève à 13,849 livres;

« Le conseil municipal considérant que le receveur du district a compté au citoyen Renaud la somme de 6,300 livres, sans la participation de la municipalité sur les ouvrages dont l'exécution lui avait été confiée,

« A délibéré d'autoriser son bureau des travaux publics à faire délivrer mandat au citoyen Renaud sur le receveur du district de la somme de 6,300 livres qu'il a déjà reçues pour servir à sa décharge, et de faire tirer sur le même, autres mandats faisant ensemble 5,034 livres en faveur dudit Renaud, pour solde définitif de son compte. »

Instruction publique. — Le 26 mars. — *Mesures prises pour l'instruction des jeunes enfants.*

Délibération constatant qu'il importe à la commune de Marseille d'avoir dans son sein un établissement propre à faire connaître aux enfants l'étendue de leur devoir :

« Considérant que les magistrats du peuple doivent, dans toutes les occasions, s'empresser à propager les lumières dans une république fondée sur les principes d'une philosophie éclairée;

« A délibéré : 1° En approuvant en son entier la pétition des instituteurs du Collége national[1] de demander au district l'hôtel ci-devant Roux de Corse, comme un local propice à cet établissement.

« 2° Le conseil a nommé les citoyens Coulet et Vernet, en qua-

[1] Ancien collège de l'Oratoire. V. *Statistique des Bouches-du-Rhône*, vol. III, p. 530 et suiv., étude complète.

lité de commissaires pour, conjointement avec deux instituteurs, se transporter dans les diverses maisons nationales pour en extraire les meilleurs livres classiques et de physique nécessaires.

« 3° De nommer un concierge. »

11 germinal an II (31 mars 1794).

MUNICIPALITÉ DE MARSEILLE.

Organisation des écoles primaires.

« La lumière est l'arme la plus puissante que puisse employer un peuple libre, contre ses cruels ennemis, le despotisme et le fanatisme. Un cri général s'est fait entendre dans toute la République; c'est à l'instruction à *consolider* les bases de la régénération française; c'est à ses progrès à éterniser les triomphes d'une révolution, ainsi que la raison qui en fut la mère.

« Article premier. — La municipalité de Marseille, convaincue de ce grand principe et jalouse d'opérer dans cette commune les effets salutaires du décret de la Convention nationale, sur l'instruction publique, en date du 29 frimaire, donne avis aux citoyens que l'enseignement est libre et qu'il se fera publiquement.

« Art. II. — Les citoyens et citoyennes qui voudront user de la liberté d'enseigner, feront la déclaration, à la municipalité, de l'intention où ils sont d'ouvrir une école primaire.

« Art. III. — Enseigner à lire, à écrire, et les premières règles de l'arithmétique, c'est ce que l'on entend par écoles primaires.

« Art. IV. — Les citoyens et citoyennes qui auront des écoles ouvertes, seront désignés sous le nom d'instituteurs ou d'institutrices.

« Art. V. — Les citoyens et citoyennes, pour tenir des écoles primaires, sont tenus de produire un certificat de civisme et de bonnes mœurs, signé de la moitié des membres du conseil général de la commune.

« Art. VI. — Les instituteurs ou institutrices des écoles primaires mettront entre les mains de leurs élèves, pour livres élémentaires :

« *Les droits de l'homme.*

« *La Constitution.*

« *Le tableau* des actions héroïques ou vertueuses, et généralement tous les autres livres qui seront publiés par *la Représentation nationale*.

« Art. VII. — Tout instituteur, ou institutrice, qui enseignerait dans son école des principes contraires aux lois et à la morale de la République, sera puni selon la gravité du délit.

« Art. VIII. — Il sera ouvert dans la municipalité un registre pour l'inscription des noms des instituteurs, ou institutrices, et des enfants ou pupilles qui leur seront confiés par les pères, mères, tuteurs ou curateurs.

« Art. IX. — Les pères, mères, tuteurs ou curateurs sont tenus d'envoyer leurs enfants ou pupilles aux écoles primaires; ils ne pourront les y envoyer qu'à l'âge de six ans accomplis; et ils y seront envoyés avant celui de huit ans. On ne pourra retirer les enfants desdites écoles que lorsqu'ils les auront fréquentées au moins pendant trois années consécutives.

« Art. X. — Ils déclareront à la municipalité les nom, prénoms des enfants et pupilles qu'ils sont tenus d'envoyer auxdites écoles; les noms, prénoms des instituteurs et institutrices dont ils font choix.

« Art. XI. — Les pères, mères, tuteurs ou curateurs qui ne se conformeraient pas aux dispositions énoncées ci-dessus, seront dénoncés au tribunal correctionnel, et punis conformément à la loi, si les motifs qui les auraient empêchés de s'y conformer ne sont pas valables.

« Art. XII. — Les instituteurs ou institutrices des écoles primaires seront salariés par la République, conformément au tarif qui suit.

« Recevront annuellement :

« L'instituteur, 20 livres; 'institutrice, 15 livres; pour chaque enfant ou élève.

« Ils ne pourront, sous aucun prétexte, prendre aucun de leurs élèves en pension, donner aucune leçon particulière, ni recevoir des citoyens aucune espèce de gratification, sous peine d'être destitués.

« Art. XIII. — Ils seront payés par trimestre et, à cet effet, ils seront tenus de produire à la municipalité un relevé de leur registre, fait mois par mois, portant les noms et prénoms des

enfants qui auront assisté à leurs leçons pendant chaque mois : ce relevé sera confronté avec celui de la municipalité; la confrontation faite, il leur sera délivré un mandat signé de deux officiers municipaux.

« Art. XIV. — Suivant l'art. 13 du décret, les mandats seront visés par le directoire et payés à vue par le receveur du district.

« La municipalité, bien aise de faciliter les instituteurs, institutrices, pères, mères, tuteurs et curateurs des enfants, relativement aux déclarations qu'ils ont à faire au titre du décret du 29 frimaire, veut bien en prolonger le temps jusqu'à la fin du mois de germinal.

« On s'adressera pour les déclarations, à la commune, au citoyen Bénèche fils, secrétaire greffier adjoint.

« Fait à Marseille, dans la maison commune, le 11 germinal, l'an second de la République française, une, indivisible et démocratique.

« *Les officiers municipaux.*

« Par mandement :

« Bénèche fils, secrétaire greffier adjoint. »

(Archives de la mairie.)

Travaux publics. — 1er avril 1794. — Délibération au sujet de réparations importantes à faire à la façade de la maison commune.

7 avril. — Délibération à propos des travaux publics, capacités et talents à exiger des architectes.

8 avril. — Proposition de démolir l'autel dédié à l'Éternel, pour débarrasser la fontaine sur laquelle il est élevé, etc., etc.

Ordre de fermer les écoles privées. — 8 juin. — Le Conseil, après avoir entendu la lecture du rapport fait par son Comité d'éducation sur les Écoles primaires de cette commune :

« Considérant que c'est de l'éducation républicaine des jeunes citoyens français que doivent émaner un jour la gloire et la prospérité de la République ;

« Considérant que c'est à cet âge où le cœur et l'esprit reçoivent la teinte ineffaçable de la raison ou des préjugés, et qu'on ne doit confier qu'à des instituteurs d'un patriotisme et d'une probité reconnus, un dépôt si précieux, l'espoir de la Patrie;

« Considérant que la promulgation de la loi sur l'organisation de l'instruction publique et les divers avis de la municipalité n'ont

pas suffi à ces instituteurs intéressés pour suspendre le cours de leurs leçons particulières ; ni à ces parents, plus coupables encore, pour lesquels une conformité d'éducation est un supplice ;

« A délibéré d'autoriser son Comité à faire fermer les écoles de tout instituteur ou institutrice qui oserait encore se permettre d'enseigner et de donner des leçons particulières et dangereuses (en cela seul qu'elles diffèrent de celles que reçoivent les enfants d'une classe moins fortunée), sans être muni d'un certificat de civisme et de bonnes mœurs, et sans être enregistré à la commune.

« Le même Comité a été chargé de prendre les moyens nécessaires pour découvrir les parents qui, pour fermer dans le cœur de leurs enfants l'accès des principes républicains, ne les auraient pas envoyés aux écoles primaires sans motif valable.

« Collationné conforme : Ricard, président; Bénèche fils, secrétaire adjoint. »

Sculpture. — Statue de la Liberté. — 18 juin. — Allocation au sculpteur Ferdinand pour une statue de la Liberté :

« Sur l'exposé du citoyen Ferdinand, sculpteur, le Conseil a délibéré qu'il lui serait alloué la somme de 1,000 livres, pour prix d'une statue en plâtre représentant la Liberté, qu'il sera tenu de faire placer provisoirement sur l'autel de la Patrie et replacer ensuite sur celui qui sera édifié à la place de la Paille ; il fera remplir de plâtre ladite statue, qui est creusée en dedans, et la fera vernir de deux couches d'huile. »

Inventaire des objets d'art déposés le 21 *juin dans le couvent de la mission de France.* — Cet inventaire mentionne plus de mille objets : le nom des soixante-seize émigrés auxquels ils appartenaient est inscrit à la première page; dix-huit d'entre eux, étant rentrés à Marseille quelque temps après, réclamèrent leur bien, qui leur fut restitué par l'autorité.

Parmi les objets mentionnés, on peut citer à M. David, fabricant de soufre : Un *Coypel*, des *Batailles*, des *Flamands ;* totalité, quatorze tableaux et rouleau d'estampes.

A M. de Chevigny : *La Charité romaine*, estimé 1,200 livres. (Aujourd'hui au Musée de Marseille.) Le reste avait été vendu.

A M. de Montolieu : Un tableau de *Serre*.

A M. Timon David : Un portrait par *Puget*, un *Portrait de Puget* en camaïeu.

A M. de Bressac : Sa collection se composait de plus de deux cents pièces, *portraits*, *sculptures*, etc., etc.

Cet inventaire était signé à la fin : « J'ai reçu les objets mentionnés ci-dessus. »

Marseille, le 3 messidor an IIIe de la République française.

Signé : CASEBLANC, V. FONVIEILLE.

24 août 1794.

Municipalité de Marseille. — Avis aux instituteurs et institutrices des écoles non primaires.

« Citoyens. — Depuis l'organisation des écoles primaires, la municipalité est instruite des infractions faites à la loi par des instituteurs ou institutrices avides, et par des parents encore étrangers aux principes de l'Égalité républicaine.

« Les uns, sous le spécieux prétexte de la liberté de l'enseignement, pourvus de leur certificat de civisme, admettent, dans leurs écoles, les enfants de tout âge, et entretiennent ainsi dans la classe aisée des citoyens, les distinctions humiliantes pour des individus moins fortunés et qui doivent avoir pris fin avec le règne des tyrans.

« Les autres profitent bien volontiers de cette funeste ligne de démarcation qui flatte leur amour-propre et leur orgueil.

« C'est pour faire cesser ces abus que la municipalité prévient les instituteurs et institutrices, que l'âge de six ans jusqu'à onze appartient entièrement aux écoles du premier degré dont l'organisation récente ne permet pas aux parents de prouver que leurs enfants ont fréquenté lesdites écoles au moins pendant trois années consécutives.

« Ainsi, tous instituteurs ou institutrices autres que ceux des écoles primaires et ceux qui n'enseignent pas à lire, sont tenus de déclarer à la municipalité les nom, prénoms, âge et domicile de tous leurs élèves, et ce, dans l'espace de deux décades, à compter du jour de la publication du présent avis; à défaut, leurs écoles seront fermées et ils seront poursuivis comme infracteurs de la loi.

« Fait à Marseille, dans la maison commune, le 6 fructidor, l'an deuxième de la République, une, indivisible et démocratique.

« Les officiers municipaux : GAROUTE, président.

« Par mandement : BÉNÈCHE fils, secrétaire adjoint. »

1795.

Instruction publique. — Commissaires. — 25 nivôse an III (15 janvier). — Il a été fait lecture d'une lettre du district, où il annonce qu'en vertu de la loi du 27 brumaire, les citoyens Bardou, Odossin et Joyeuse ont été nommés en qualité de jurés pour recevoir les plaintes qui pourraient s'élever contre les instituteurs; le Conseil a délibéré qu'il sera fait un avis pour avertir le public des heures et lieux où ces trois citoyens recevront les plaintes.

29 nivôse an III (20 janvier). — Le Conseil a délibéré l'impression, au nombre de cent exemplaires, d'un avis relatif à l'examen des élèves pour l'École centrale des travaux publics.

Sculpture. — 9 pluviôse an III (28 janvier). — Délibération relative à un acompte de 1,200 livres à payer au s^r^ Renaud, statuaire, pour le travail qu'il a déjà fait en exécution de la cheminée de la salle du Conseil, en conformité de l'arrêté du représentant Meynier, en date du 24 ventôse dernier.

10 pluviôse an III (29 janvier 1795). — Le citoyen Cadroy, représentant du peuple, prononce, en présence des citoyens et citoyennes assemblés, un discours portant en substance que la Montagne, qui formait la tribune de la Société populaire, venant d'être détruite par lui qui a donné le premier coup, et par le peuple qui a suivi son exemple, il chargeait la municipalité de faire enlever ses débris, de la faire remplacer par une autre tribune, dans le plus bref délai, et de procéder à l'enlèvement des figures de tigres et de léopards, emblèmes de la terreur, qui décoraient les tribunes publiques de cette Société, sur quoi le Conseil a délibéré d'expédier sur-le-champ les architectes de la commune, à la Société populaire, pour l'exécution des ordres du représentant du peuple Cadroy.

Théâtres. Représentations populaires abolies. — 19 pluviôse an III (7 février). — Les représentants en mission dans les Bouches-du-Rhône et le Var prennent l'arrêté suivant :

« Considérant que les représentations gratis qui se donnent sur les deux théâtres de Marseille, remplissent peu l'esprit du législateur, qui veut que toujours les plaisirs et les récréations que l'on offre au peuple soient pour lui un délassement et une instruction, que surtout ils soient goûtés, sentis, et reçus par la décence, compagne des bonnes mœurs, et que l'honnête citoyen les partage pour y puiser les leçons et les exemples des vertus;

« Convaincus que les spectacles de Marseille présentent, le décadi, des assemblées tumultueuses où l'honnêteté et la politesse règnent peu, où les vociférations écartent les citoyens paisibles, où des hommes semblent accourir pour effrayer les artistes, alarmer les bons citoyens et dégrader les loges;

« Les représentants arrêtent que les représentations qui se donnent gratis, chaque décadi, sur les deux théâtres de Marseille, sont supprimées. »

23 pluviôse an III (11 février). Sur la réquisition de l'agent national, le Conseil a délibéré qu'il serait fait un avis pour l'inscription des jeunes gens depuis quinze jusqu'a dix-neuf ans, qui voudraient être admis à l'École révolutionnaire de navigation.

Sculpture. — 16 messidor an III (30 juillet 1795). Demande accordée du payement de la somme de 1,000 livres au citoyen Ferdinand, sculpteur, pour placement de la statue de la Liberté sur le nouvel autel de la Patrie.

Peinture. — 17 vendémiaire an III (8 octobre). — Mandat de 780 livres à Fraize, peintre, pour les peintures de l'autel de la Patrie.

Musique. — 18 vendémiaire an III (9 octobre). — Mandat de 248 livres payées aux joueurs de tambourin, pour la dernière fête des sans-culottes.

Fêtes publiques. — 9 brumaire an III (3 novembre). — Le Conseil délibère d'approuver et d'arrêter les dépenses occasionnées par la fête fraternelle du 1er germinal, dont le total s'élève à quarante-six mille neuf cent vingt livres nonante centimes.

Instruction publique. — 18 frimaire an III (8 décembre). — L'agent national a requis de faire rassembler dans un lieu de dépôts particuliers toutes les cartes, plans et autres ouvrages concernant la géographie, la topographie et l'hydrographie; conformément à l'arrêté du Comité de salut public, du 20 prairial, le Con-

seil délibère d'arrêter la réquisition, et de charger son Bureau des travaux publics d'y donner suite.

Observatoire de Marseille. — 22 frimaire an III (12 décembre). — Rapport en réponse aux demandes faites par la Commission d'instruction publique à Paris, relativement à l'institution de diverses écoles, cours, observatoire, etc., rapport adopté.

Création d'une école. — Même date. — *Observatoire :* devis et réparations montant à la somme de 5,398 livres :

« Le Conseil municipal, considérant que la police des écoles de marine est confiée à la surveillance des municipalités par la loi du 10 août 1791 (vieux style);

« Considérant que l'établissement de l'école de mathématiques dans l'édifice de l'Observatoire ne peut être que d'une très grande utilité pour les jeunes citoyens qui, s'adonnant à cette étude essentielle, trouveront à leur portée les occasions et les instruments qui peuvent faciliter leurs progrès et servir au développement de leur génie ;

« Considérant que sous ce point de vue cet établissement peut contribuer à la prospérité de la République;

« A délibéré, ouï l'agent national, copie collationnée de la présente délibération, à la Commission de la marine des colonies, pour l'inviter à donner les ordres pour qu'il soit procédé à leur réparation, et à la translation de ladite École dans l'édifice de l'Observatoire de cette commune. »

DOCUMENTS.

Les ventes d'objets d'art par ministère public sont inattaquables. — L'*Apothéose de saint Louis* avait été vendue à Aix en 1793, avec quelques autres tableaux, pour le prix de 100 francs. Deux ans après, la ville avait écrit au ministre pour obtenir de lui un ordre qui forçât le détenteur à les restituer, moyennant le remboursement du prix de vente; ce dernier demandait un chiffre vingt fois supérieur.

Le 27 floréal an III (16 mai 1795). Le directeur de la commission temporaire des Arts, adjointe au Comité d'instruction publique, adressait à l'administration du district d'Aix cette réponse :

« Le Directoire, qui ne peut voir sans douleur les écarts des

« anciennes administrations, surtout dans la vente des objets d'art « et de tout ce qui intéresse l'instruction publique, constate que « si les ventes de ces objets ont été faites légalement et publique- « ment, l'acquéreur doit rester en possession de sa propriété, et « qu'on ne peut récupérer les objets qu'en traitant de gré à gré, etc. »

Le 27 messidor an III (16 juillet). — La ville d'Aix répondait qu'elle allait traiter de gré à gré et qu'elle prendrait les fonds dans la Caisse du receveur des districts.

(Archives de la préfecture.)

ÉPHÉMÉRIDES

1796.

Les administrateurs du département des Bouches-du-Rhône aux administrateurs du District de Marseille.

Aix, 29 nivôse an IV (18 janvier 1796).

Nous vous envoyons, citoyens, quantité d'exemplaires d'une adresse de notre administration relative à la fête que les vrais républicains doivent célébrer en mémoire de la mort du dernier tyran; vous voudrez bien en faire parvenir de suite à toutes les communes de votre arrondissement, en les invitant à s'y conformer.

Réponse des administrations municipales d'Aubagne et de la Ciotat, relativement à l'anniversaire dont il vient d'être parlé.

A Aubagne, cortège composé d'un détachement de dragons, gendarmerie, garde nationale, à la tête de laquelle ont figuré les autorités constituées et un grand nombre de citoyens.

A la Ciotat, affiche et publication de l'adresse mentionnée ci-dessus, et invitation au commandant de la place de faire tirer le canon, afin de donner à cette fête toute la solennité possible.

Théâtre. — 7 pluviôse an IV (27 janvier). — Règlement au sujet des indigents touchant les théâtres de la commune.

« En conformité de l'arrêté du Directoire exécutif, dont la communication a été donnée par les directeurs des deux théâtres de

cette commune, le Conseil a chargé le citoyen Bousquet, officier municipal, de constater, aux termes du susdit arrêté, la recette de la représentation qui devra être donnée une fois par mois sur chaque théâtre au bénéfice des indigents. »

Hospices. — Droits des pauvres. — 29 ventôse an IV (19 mars). — Sur le rapport d'un membre, le Conseil, prenant en considération les réclamations réitérées et pressantes qui lui ont été adressées par tous les administrateurs de tous les hospices de cette commune;

« Considérant que ces maisons d'humanité sont dans le dénuement le plus absolu de fonds et de comestibles, que les individus qui y sont renfermés sont exposés à périr de faim et de misère, et qu'il importe de venir promptement à leur secours;

« A délibéré : 1° de disposer en faveur des divers hospices de cette commune du produit des représentations données sur les deux théâtres de Marseille, en conformité de l'arrêté du Directoire exécutif, et dont le montant s'élève à deux cent vingt-deux livres trois sols en numéraire, et cent six mille cinq cent septante-trois livres dix sols en assignats;

« 2° D'écrire au préalable au département et au ministre de l'intérieur, pour les prévenir de cette mesure, en leur observant que la municipalité croit remplir les vues du directeur exécutif lorsqu'elle alloue ce produit aux individus de ces hospices qui sont les vrais indigents de cette commune dont les besoins sont les plus urgents. »

Fêtes publiques. — 24 germinal an IV (14 avril). — Procès-verbal de la fête de la Jeunesse déposé au greffe des municipalités.

26 germinal an IV (16 avril). — Dépenses occasionnées par ladite fête de la Jeunesse, 3,300 livres.

Théâtre. — 28 germinal an IV (18 avril). — Le directeur du grand théâtre de Marseille est tancé vertement pour n'avoir pas fait connaître au Conseil municipal le titre de la pièce qui devait être choisie pour l'ouverture dudit théâtre, ainsi que l'ordonnent les lois des 16 et 24 août 1790, 2 et 14 août 1793 (vieux style) sur la police des théâtres.

Autel de la Patrie. — 14 floréal an IV (4 mai 1796). — Les officiers municipaux aux citoyens administrateurs et procureur syndic du District :

« La municipalité, citoyens, devant d'ici au vingt de ce mois faire dresser un autel de la Patrie, et étant parvenu à sa connaissance que l'administration a deux autels en marbre sous l'escalier, ceux provenant de l'émigré Choiseul Gouffier; puisqu'ils ne sont d'aucun usage dans ce moment, nous pensons que l'administration ne nous refusera point le plus grand des deux pour cet objet.

« Salut et fraternité.

« *Signé :* J.-B. Fournier, Escalon fils, H. Micoulin, officiers ministériels. »

Musique. — 21 floréal an IV (11 mai). — Les trois joueurs de tambourin engagés pour la fête des Jeunes Époux réclamant leur payement, le Conseil délibère de leur faire accorder neuf livres, valeur fixée.

3 prairial an IV (23 mai). — Un décret du ministre de l'intérieur ayant nommé une Commission municipale pour la ville de Marseille, son installation eut lieu ce jour-là.

La ville avait été divisée en trois arrondissements devant chacun posséder une mairie : 1° celle du Midi; 2° celle du Centre; 3° celle du Nord.

Les registres des délibérations de chacune de ces mairies ne mentionnent dès lors que des actes administratifs ou des mesures d'ordre.

1797.

Peinture. — 23 messidor an V (11 juillet 1797). — Réattu réclame le payement de ses peintures du temple de la Raison (aujourd'hui église des Prêcheurs), s'élevant à la somme de 2,839 francs. Le ministre, à la date précédente, invitait la ville de Marseille à solder l'artiste sur les fonds communaux, en lui faisant observer « qu'un plus long délai lui ferait perdre l'avantage des compensations qu'il désirait obtenir dans l'acquisition d'une propriété nationale, dont il était soumissionnaire, et dans laquelle se trouvait son unique ressource, pour cultiver son art et alimenter sa famille ». Il s'agissait probablement alors du grand prieuré de la commanderie de Malte à Arles, où est encore installé le Musée qui porte le nom de Réattu.

Après la chute de Robespierre, le gouvernement rappela les

élèves de l'école de Rome, alors désorganisée. Réattu, un de ses plus brillants sujets, arrivait à Marseille; parmi beaucoup de travaux commencés (tous conservés à Arles), il apportait alors l'esquisse d'*Apollon, Neptune et les Ouragans* (idée empruntée à Homère), et l'*Échelle mystérieuse*, tableau considéré comme son chef-d'œuvre.

Ces peintures avaient placé Réattu si haut dans l'opinion de ses compatriotes, que l'Administration offrit à l'artiste, comme domicile, une belle maison située sur la place Royale, ornée de bains et de jardins. Il y peignit l'*Incendie de la maison d'Alcibiade,* dont il ne reste que trois fragments, diverses esquisses : *la Ville de Marseille faisant construire le lazaret, le Triomphe de la Liberté, la Mort de Lucrèce, Mercure et Argus, Ixion attaché sur la roue par les Euménides.*

Le représentnet Maignet avait pris Réattu en affection. Par un arrêté du 11 fructidor an II (29 août 1794), il l'avait chargé de la transformation de l'église des Prêcheurs en temple de la Raison, servant à Marseille pour la célébration des fêtes nationales. Il s'agissait de vastes grisailles peintes sur toile à appliquer à son pourtour; on les retrouve encore à Arles, dans son Musée.

(Ces toiles avaient été restituées au peintre lorsque l'église fut rendue au culte catholique.)

1798.

Nous ne poursuivrons pas plus loin l'inspection des registres des trois mairies de Marseille, attendu qu'ils ne nous apprennent rien touchant le mouvement des lettres, des sciences et des arts; nous ne la reprendrons que lorsque ces trois mairies seront de nouveau appelées à siéger à l'ancien hôtel de ville, en ne formant plus qu'une seule et même Commission. Or, ce fut par un décret du Corps législatif que cette mesure fut ordonnée, sur le rapport du citoyen Carion-Nisas, 15 ventôse an XIII (5 mars 1805).

PIÈCES ET DOCUMENTS

RELATIFS AU MUSÉE DE MARSEILLE ET A SON ÉCOLE DE DESSIN.

L'Académie des belles-lettres et celle de peinture de Marseille une fois dispersées (21 août 1793), une Commission fut nommée,

le 6 novembre 1794, dans le but de sauvegarder et de cataloguer les livres, tableaux, monuments d'art, et les collections de physique et d'histoire naturelle. En réalité, elle était chargée de ramasser les épaves intéressant l'art et la science, échappées au naufrage de nos vieilles institutions civiles et religieuses.

Cette Commission, dont les attributions étaient fort étendues, était composée de cinq membres : MM. Achard, Paris, Guinot, Odossaint, Guénin.

Le 9 novembre, on adjoignit à ces messieurs un nouveau membre : le citoyen Jean-François Aubert, lequel fut nommé secrétaire le 26 du même mois. Le 1er décembre suivant, le peintre Fontainieu fut appelé à son tour dans cette Commission.

Le 9 mars 1795, le citoyen Paris, étant devenu administrateur du District, céda sa place au citoyen Croze-Magnan.

En 1796, cette Commission temporaire des arts, changeant sa dénomination, prit celle de Conservatoire du Musée des Arts.

En 1798, pour répondre à l'importance de ses travaux, elle fut autorisée à prendre, cette fois, le titre de : *Administration du Musée National.*

Quant à la création de l'École de dessin de la ville, elle date de 1796. Guénin en avait été nommé le professeur. Nous avons lieu de croire que Guénin n'avait pas eu à se louer de ses confrères de la Commission. Nous avons sous les yeux un long factum (carton n° 1, Archives de la mairie), sans date, mais qui doit se rapporter à l'année 1802, Goubaud lui ayant succédé dans la direction de ladite École en l'an XIII (1805). Voici un aperçu de cette pièce :

LIBERTÉ. ÉGALITÉ.

Aux citoyens administrateurs du bureau central du canton de Marseille[1].

« Le citoyen Guénin, administrateur du Musée et professeur de « l'École gratuite de dessain.

« Croit quil est instant de vous faire conoitre le peu densemble « ou la mésintelligence qui cest glicé dans cet établissement oca-

[1] L'orthographe est respectée.

« sioné peutaitre par loubli du gouvernement, ce qui toutefois n'a « peu ralentir le zelle infatiguable du sus dit, puisque depuis « cinq années, il na cessé de donné ses soins aux jeunes citoyens « qui luy ont été confiés. Après avoir rassamblé les débris de len- « cienne écolle de Marseille, il les a fait restorer et a fait des « débours qui luy sont deux encore; il a vidé ses portefeuilles et a « fourni tous les materriaux quil luy a été possible, mais tous ces « objets ne peuvent suffire malgré ce quil y ajoute journellement « de ces œuvres; atandu l'affluence des élèves qui se présentent « continuellement, il seroit donc nécessaire d'augmenter et renou- « veller ces materriaux sy propres à l'étude et à lémulation des « jeunes artistes, de plus, un concierge est indispensable pour sur- « veiller et soigner une écolle sy nombreuse, et pour médiocre que « soit ses apointements, encore faut-il bien qu'il en resoive. »

Cette pièce contient ensuite une foule de récriminations de Guénin contre ses confrères, et surtout contre M. Achard. Il avait formé le projet de faire contribuer chaque élève pour une somme de vingt-cinq francs par an, dans le but de soutenir l'École, lequel argent devait être versé entre les mains des administrateurs. Et il termine par ces mots :

« J'ose espérer, citoyens administrateurs, que vous userez de « votre autorité et vous réunirés à moy pour procurer l'instruction « à vos jeunes concitoyens, en ordonnant que l'Écolle de dessain « continuera destre ouverte sans interruption juqu'à ce que le gou- « vernement soit instruit de ce qui se passe, et quil donne enfin « cette organisation depuis sy longt temps promise, qui seulle « peut mètre de lordre, en imposer à l'intrigue en mètant chacun « à sa place; cest avec la plus vive impassience que j'attends ce « bienfait auquel vous pouvés baucoup contribués.

« Je me dis avec respect votre concitoyen.

« *Signé :* Guénin. »

Local nécessaire au Musée réclamé, et copie d'une lettre de Chardigny.

Les cartons des Archives de la mairie nous offrent encore les pièces suivantes :

4 brumaire an V (25 octobre 1796). — Les conservateurs du

Musée réclament l'évacuation de la partie du local des Bernardines nécessaire à l'installation du Musée. *Signé :* FONTAINIEU, GUÉNIN, ACHARD et François AUDIBERT.

L'ouverture des cours de dessin, dont l'École est placée sous la direction de Guénin, aura lieu aussitôt que ledit local sera libre.

2 germinal an VI (23 mars 1798). *Copie de la lettre du citoyen Chardigny à l'administration centrale du canton de Marseille :*

« Citoyens administrateurs, — J'ai l'honneur de vous prévenir « qu'il existe dans la ci-devant église des Refformés au champs du « 10 août, deux tableaux dont l'un représente une *Descente de « croix* et l'autre un *Saint en extase devant la Vierge.* Ces « tableaux me paraissent mériter une place au Musée.

« En conséquence, je vous invite à les faire déplacer, ainsi qu'un « troisième du Puget, qui se trouve à l'hospice de la Charité ; il « représente une *Magdeleine au pied d'un Christ.*

« *Signé :* CHARDIGNY.

« Pour copie conforme, le chef de la correspondance.

« *Signé :* GASSIN. »

Tableaux. — 8 et 11 germinal an VI (29 mars et 1er avril 1798). Nouvelle pièce signée de Guénin et Achard, indiquant que des tableaux de mérite sont renfermés dans l'église des Réformés et dans celle des Carmelins.

1er brumaire an VI (22 octobre 1797). Un convoi d'objets d'art doit passer par Marseille :

« Le ministre invite les administrateurs à veiller avec grand soin sur ces chefs-d'œuvre, honorables fruits des conquêtes de la République et éternels monuments de la gloire nationale. »

Ces objets furent envoyés par eau jusqu'à Lyon ; le 5 novembre suivant, ordre était donné au phare de Bouc d'être éclairé pour ce passage.

5 fructidor an VI (23 août 1798). Arrêté donnant tout au long le programme de la fête des Vieillards (conformément à la loi), devant avoir lieu le 10 fructidor prochain, dans l'arrondissement de la municipalité du Midi, détails, marches du cortège, etc.

En l'an VII (1798). Toutes les autres pièces relatives au Musée sont signées : GUÉNIN, C. ODOSSAINT, François AUBERT, ACHARD.

LIBERTÉ. ÉGALITÉ.

Marseille, le 16 ventôse an 7e (6 mars 1798).

Les administrateurs du Musée aux citoyens administrateurs de la municipalité de Marseille (section du Nord).

« Citoyens, — Nous vous invitons à venir participer à la fête de « la régénération des Arts à Marseille : les habitants de cette grande « commune verront avec satisfaction que l'instruction publique ne « sera plus négligée. Décadi prochain, la cérémonie de l'ouver- « ture de la bibliothèque du Musée attirera dans notre local tous « les amis des Arts ; venez-y prendre place parmi ceux qui en sont « les protecteurs ; nous serons très-flattés de vous y voir occuper « cette place, et votre présence sera pour les élèves un encourage- « ment qui, redoublant leurs premiers efforts, développera des « talents précieux à la République et aux Arts.

« Salut et fraternité.

« Les administrateurs du Musée. *Signé :* ACHARD, J.-B. AUDIBERT, C. ODOSSAINT, GUÉNIN. »

Les pièces qui vont suivre se rattachant à un seul artiste, nous en faisons un chapitre séparé.

TOPINO LEBRUN.

LIBERTÉ ÉGALITÉ.

Département des Bouches-du-Rhône, Bureau des travaux et établissements publics, Section deuxième, Sciences et arts.

Aix, le 24 frimaire an VIIme (15 déc. 1798) de la République française, une et indivisible, no 1177.

Les administrateurs du département des Bouches-du-Rhône aux commissaires du Bureau central, à Marseille.

« Le ministre de l'intérieur, par sa lettre du 10 courant, nous charge, citoyens, de vous faire part que le gouvernement vient d'acquérir le tableau de la *Mort de C. Gracchus,* et qu'il avait arrêté qu'il en serait fait don à la commune de Marseille. Nous ne pou-

vous mieux vous faire connaître les motifs qui ont fait prendre cette détermination au gouvernement qu'en vous transmettant copie de la lettre du ministre.

« Salut et fraternité.

« *Signé :* MALLAMAND, J.-B^te FOURNIER, B^te BARBIER. »

Copie de la lettre du ministre de l'intérieur à l'administration centrale du département des Bouches-du-Rhône.

Paris, le 10 frimaire an VII de la République française (1er décembre 1798).

« Citoyens, le gouvernement se proposant d'exciter une honorable émulation entre les artistes par les distinctions qu'il accorde à ceux qui consacrent leurs pinceaux à des sujets historiques ou moraux, surtout lorsqu'ils ont pour but de ranimer le feu sacré du patriotisme et d'alimenter le respect pour les lois et la Constitution, vient d'acquérir le tableau de la *Mort de C. Gracchus,* et a arrêté qu'il en serait fait don à la commune de Marseille. Marseille a vu naître l'artiste : son ouvrage a été distingué par l'Institut national, et son nom honorablement proclamé au Champ de Mars lors de la fête de la République.

« Il est utile et politique de rendre aux communes une partie des honneurs mérités par les hommes qui naquirent dans leur sein, c'est élever entre elles une heureuse rivalité de gloire et de vertu. Les cités de la Grèce regardaient comme un triomphe pour elles-mêmes celui que les athlètes nés dans leurs murs avaient obtenu aux jeux Olympiques.

« C'est avec intérêt sans doute que l'on contemplera ce monument de l'art et du patriotisme au sein de la ville des anciens Phocéens, où brûle depuis si longtemps le flambeau des Arts et de la Liberté.

« Je vous invite, citoyens, à faire part à la commune de Marseille de ces dispositions du gouvernement, dont je me félicite d'être l'organe auprès de vos concitoyens.

« Salut et fraternité,

« *Signé :* François DE NEUFCHATEAU.

« Certifié conforme. *Signé :* J. RICARD, secrétaire en chef. »

Topino Lebrun, impliqué dans la conjuration de Cérachi, Arena et Demerville, avait été jugé le 9 janvier 1801 (19 nivôse an IX). Tous quatre avaient porté leur tête sur l'échafaud le 31 janvier suivant. La mort de l'artiste devait suffire ; la proscription ne devait pas atteindre son œuvre. Le ministre de l'intérieur, se préoccupant de sa conservation, écrivait, l'année même de la mort du peintre, c'est-à-dire le 17 ventôse an IX (10 mars 1801), au préfet du département, la lettre suivante :

« Il existe, citoyen préfet, dans une salle de la maison nationale du Plessis, un tableau d'environ dix-huit pieds de large sur treize pieds de hauteur, représentant un trait de l'histoire des Gracques, composé par feu Topino Lebrun, et devenu, par un acte de l'autorité publique, la propriété de la ville de Marseille. Je vous invite à faire choix d'un endroit où il puisse être placé convenablement et à me le désigner dans le plus court délai. J'ai donné ordre, en attendant, qu'il fût déposé au Musée central des Arts, d'où il vous sera expédié aussitôt que votre réponse me sera parvenue.

« CHAPTAL. »

Copie de cette lettre était envoyée par le préfet, le 2 germinal an IX (23 mars 1801), au conservateur du Musée, M. Achard, qui lui répondait :

« Nous avons reçu votre lettre dans laquelle vous nous faites part de celle qui vous a été adressée par le ministre, relativement au tableau de Topino Lebrun que le gouvernement a acheté pour la ville de Marseille; comme nous avons un grand tableau de Natoire qui doit orner l'un des fonds de notre galerie, le tableau de Lebrun pourra faire son pendant. »

Le citoyen Achard terminait en demandant qu'il fût voté des fonds pour que la galerie pût être terminée ; il demandait, de plus, l'autorisation de recueillir tous les tableaux du département enlevés aux églises et aux émigrés, ainsi que ceux qui avaient été promis de Paris.

L'œuvre capitale de Topino Lebrun allait prendre sa place dans sa ville natale. Elle fut expédiée à Marseille, cinq mois après la lettre précitée, c'est-à-dire en août 1801.

Tous les dictionnaires biographiques de l'époque mentionnaient

ce tableau comme figurant dans ledit Musée, tandis qu'en 1817 il n'y était pas encore entré.

Topino Lebrun avait conspiré contre Bonaparte, mais il avait été juré du tribunal révolutionnaire, cela ne constituait pas un royaliste néanmoins.

Topino Lebrun avait osé lutter contre le tyran, il s'était déclaré son ennemi, c'en était assez.

A la rentrée des Bourbons, son nom était prononcé, et le ministre écrivait au préfet de Marseille, en avril 1817, pour lui demander des renseignements sur le tableau de Caïus Gracchus, expédié à Marseille en 1801, et les raisons pour lesquelles il n'avait pas été placé au Musée. Et le maire de Marseille s'empressait de répondre la lettre qui suit :

« Monsieur le préfet, — Ce tableau n'a jamais été placé au Musée. Lorsqu'il arriva à Marseille, cet établissement n'était pas encore formé. Il existait alors dans cette ville, sous l'autorité immédiate du préfet, une Commission pour la conservation des objets d'art, qui se trouvaient entassés et confondus dans un dépôt, ne pouvant être aussi bien soignés que dans le Musée. Il paraît même que le tableau dont il s'agit, vu sa grande dimension, ne fut pas renfermé à son arrivée dans ce dépôt commun, il fut placé dans l'hôtel Roux de Corse, ou siégeait la mairie du Midi. Il y était déployé dans toute son étendue dans une des parties du local où le public avait accès. Cette exposition lui fut extrêmement nuisible, il souffrit d'abord de l'atteinte de l'air, ainsi que de celle des gens qui, faute d'attention, contribuaient à le détériorer. A certaine époque surtout, il souffrit de dégradations plus grandes, attendu que le nom du principal personnage qu'il représentait se trouvait rappeler des idées liées à la Révolution. La condamnation de l'auteur, par suite d'un complot contre Bonaparte, fut également nuisible à l'ouvrage par un motif opposé.

« Enfin, il était extrêmement mutilé à l'époque où l'hôtel Roux de Corse fut destiné au siége de la préfecture. On déblaya cet hôtel pour faire des travaux d'appropriation relatifs à sa nouvelle destination. Ce tableau fut alors déplacé sans ménagement et déposé, plié et froissé, dans un des galetas de l'hôtel de ville. Il y fut entassé alors avec d'autres vieux effets de peu de valeur, et il y demeura ignoré.

« En 1809, d'après une délibération du Conseil municipal et avec l'approbation du préfet, M. le baron de Saint-Joseph, alors maire de Marseille, fit procéder à la vente des vieux effets mobiliers de l'hôtel de ville. Le tableau en question, se trouvant au nombre de ces vieux effets, fut compris dans cette vente; il devait être en bien mauvais état, puisque dans l'estimation générale desdits effets, il n'avait été porté que pour le prix de 50 francs.

« Tels sont, M. le préfet, les renseignements que j'ai pu recueillir sur ce tableau.

« *Signé :* DE MONTGRAND. »

En 1862, sur la foi des biographes dont je viens de parler, j'avais affirmé à mon tour, dans mes *Annales de la peinture,* que ce tableau figurait au Musée de Marseille. J'étais en défaut. Je fouillais alors obstinément dans nos Archives, quand j'en retrouvai les traces; j'en étais là de ma découverte, lorsque le tableau lui-même s'offrit à mes regards. Un M. Glize, peintre d'un certain mérite, vint s'installer dans une des grandes salles de mon domaine du quai de Rive-Neuve. Appelé par lui pour visiter une grande toile qu'il réparait, je reconnus tout aussitôt l'œuvre de Topino Lebrun.

En 1865 et en 1866, j'appelai sur elle l'attention de nos édiles, je les engageai à en faire l'acquisition. Ces articles furent réunis en un petit volume intitulé : *Fragments faisant suite aux Annales de la peinture,* et en 1866, ces fragments furent réédités. Vers 1880, la ville s'est décidée à faire l'acquisition de ce tableau.

MUSÉE.

L'organisation du Musée de Marseille ne date en réalité que de 1802. Charles Delacroix, alors préfet, avait nommé Achard conservateur du Musée et de la Bibliothèque de la ville. L'autorité supérieure avait décidé à ce moment de faire du couvent des Bernardines le centre des Beaux-Arts, en y réunissant la *Bibliothèque,* le *Musée,* les *Écoles communales,* le *Conservatoire de musique,* le *Jardin botanique* et le *Muséum d'histoire naturelle.*

Le ministre avait approuvé ces dispositions, et le préfet fit venir d'Arles deux tombeaux pour le Musée; il fit transporter dans une

des cours du couvent des Bernardines les tombeaux et inscriptions qui se trouvaient dans la crypte de l'église Saint-Victor, dont on avait suspendu alors la démolition.

A cette époque, le gouvernement rassemblait à Paris une grande quantité de tableaux provenant des conquêtes de nos armées; une partie de ces tableaux devait être distribuée en dons aux quinze principales villes de France, pour en former des Musées.

Charles Delacroix s'empressa donc de réclamer pour Marseille, afin qu'elle fût comprise dans cette distribution.

Le 4 frimaire an X (25 novembre 1801), le préfet reçut une réponse favorable du ministère, et par un arrêté du 30 thermidor an X (18 août 1802), la part de Marseille devait comprendre d'un seul coup quarante-quatre tableaux, la plupart appartenant aux écoles italienne et flamande.

Ce lot de tableaux fut réduit au nombre de trente et un pour le premier envoi, et les conseillers municipaux, fidèles aux traditions de leurs devanciers économes, s'épouvantèrent de la dépense que leur occasionneraient les réparations de ces œuvres.

Procès-verbal de la séance du 10 fructidor an X (28 août 1802).

La lettre du ministre de l'intérieur annonçant l'envoi de ces tableaux, reproduite dans la délibération de ce jour, est ainsi conçue :

« La Commission d'artistes que j'avais chargée de désigner les tableaux à distribuer à chacun des Musées établis dans les départements a terminé son travail, citoyen préfet, et je puis vous envoyer aujourd'hui l'état des tableaux destinés à la commune de Marseille.

« Une partie de ces tableaux doit être restaurée, je ne pourrais mettre ceux-là à votre disposition qu'après le nettoyage, mais vous pouvés faire prendre dès à présent tous ceux qui sont en bon état. J'ai chargé l'administration du Musée central de les remettre à la personne que vous lui indiquerés ; il est nécessaire que l'encaissement s'en fasse sous les yeux et par les ouvriers qu'elle emploie, afin d'assurer leur conservation pendant le voyage. Ainsi l'administration ne donnera les tableaux qu'encaissés, et vous voudrés bien pourvoir aux frais d'encaissement, transport, etc.

« Il vous eût été impossible de trouver dans votre département des artistes qui connussent l'art très-difficile de la restauration.

Vous voudrés bien encore prendre des mesures pour que les frais de réparations nécessaires pour remettre en état vos tableaux soyent exactement acquittés. Je vous invite à correspondre à ce sujet avec l'administration du Musée. »

« *Signé :* CHAPTAL. »

« Ouï cette lettre, sur les observations de plusieurs de ses membres, le Conseil, considérant qu'il existe dans le Musée établi à Marseille une infinité de tableaux qu'il est urgent de restaurer;

« Délibère par motif d'économie, et pour éviter les doubles emplois, de fixer son choix, sur la liste des tableaux présentés, à ceux dont suit la nomenclature :

« SAVOIR :

« *L'Homme entre le Vice et la Vertu,* de Crayer.
« *La Présentation au Temple,* de Le Sueur.
« *La Madeleine,* de Domenichino (*sic*).
« *Saint Paul lapidé,* de J.-B^te de Champagne.
« *Le Soleil couchant,* de Patel Letué.
« *Le Clair de lune,* de Patel Letué;
« *La Résurrection,* de Rubens;
« *L'Adoration des bergers,* de Rubens;
« *Une Sibylle,* de Luco Giordano;
« *Un Paysage,* de Brughels. »

Suit un paragraphe relatif aux frais que nécessitera cet envoi.

Le préfet, Charles Delacroix, répondait à cette délibération par la lettre suivante :

LIBERTÉ. ÉGALITÉ.

Département des Bouches-du-Rhône, Division, Secrétariat général.

Marseille, le 17 vendémiaire an II de la République française (9 octobre 1802).

Le préfet du département des Bouches-du-Rhône aux membres du Conseil municipal.

« J'ai reçu, citoyens administrateurs, l'extrait de la délibération que vous avez prise le 23 fructidor de l'an X (11 septembre 1802),

et par laquelle vous avez décidé, d'après des vues d'économie, de ne choisir que dix tableaux sur les trente-un qui composaient le lot que le ministre de l'Intérieur destinait au Musée de Marseille, et de renoncer à ceux dont la restauration vous a paru exiger des frais trop considérables. Je ne puis qu'applaudir à la sagesse du motif qui vous a déterminés à les refuser. Mais je dois vous observer que le gouvernement, en établissant un Musée national dans les quinze principales communes de la République, n'a pas eu seulement en vue leur embellissement particulier ni l'avantage qu'elles pourraient en retirer. Il a voulu encore mettre à la portée d'un certain nombre de départements des moyens d'instruction, des modèles pour les artistes, et faciliter ainsi les progrès du goût et des arts; c'est donc le gouvernement seul qui a le droit de décider le nombre et la nature des objets qui doivent être admis dans ces établissements qui ne sont en quelque sorte que confiés aux soins des communes, sans devenir pour cela propriété communale, puisque le gouvernement a toujours le droit de disposer de tous les objets qui y sont renfermés.

« Vous m'observerez peut-être que, dans ce cas, ce serait au gouvernement à en supporter les frais, mais je vous répondrai que ce n'est qu'à condition que ces frais seront à la charge des communes, qu'il leur accorde l'avantage de posséder un établissement de cette importance, envié de toutes les grandes communes de la République, qui doit attirer nécessairement un concours nombreux d'étrangers et d'artistes, et fournir aux habitants des moyens faciles d'instruction et de jouissance.

« Je me permettrai encore de vous observer que parmi les tableaux que vous avez refusés se trouvent des ouvrages des plus grands maîtres, entr'autres : un *Pérugin*, un *Jules Romain*, un *Carache*, un *Bassano*, qui sont des monuments précieux pour les arts, et dont vous auriez un jour des regrets d'avoir privé le Musée.

« D'après ces considérations, j'ai cru devoir différer l'envoi au ministre de l'extrait de votre délibération jusqu'à ce que vous ayez répondu aux observations que je vous transmets.

« J'ai l'honneur de vous saluer,

« Ch. Delacroix. »

Séance du 24 vendémiaire an XI (16 octobre 1802.)

« Ouï cette lettre du 17 vendémiaire, et après avoir pris une nouvelle connaissance de celle écrite au préfet du département, le 30 thermidor an X, par le ministre de l'Intérieur, accompagnant l'État des trente-et-un tableaux formant le lot échu à la ville de Marseille, sous le n° 11.

« Le Conseil, après due discussion, persuadé que la commune a le plus grand intérêt à ce qu'il soit créé dans son sein un Musée national, que cet établissement, organisé sous les plus heureux auspices, sera susceptible d'un grand accroissement, étant encouragé et soutenu par le gouvernement qui lui offre déjà une preuve authentique de sa bienveillante protection dans le don des tableaux destinés à son ornement;

« Considérant d'ailleurs que cette collection intéressante pour la commune sera pour les artistes un puissant sujet d'instruction et un légitime motif de curiosité pour les amateurs et les étrangers, qui y reconnaîtront le pinceau de quelques grands maîtres;

« Délibère d'accepter avec reconnaissance le don des trente-et-un tableaux réservés pour le Musée national de Marseille, d'en remercier le ministre de l'intérieur.

« Il délibère en outre que les frais d'encaissement, de transport et de restauration des tableaux précités, seront acquittés par la commune, des fonds affectés aux dépenses imprévues de l'an XI. »

Lorsque le préfet Charles Delacroix, en fructidor an XII (septembre 1804), fit l'ouverture du Musée, il contenait en tableaux :

Dons du gouvernement.	42	toiles précitées.
Provenant des églises et monastères. . .	52	»
Des établissements publics et châteaux. .	38	»
Total.	132	»

On le voit, des 44 tableaux offerts par le gouvernement, 42 seulement étaient arrivés à leur destination. Puis, en 1815, deux d'entre eux furent réclamés, l'un par le grand-duc de Toscane, l'autre par les Pays-Bas.

Le premier, signé du Pérugin, représentait le Christ sur les genoux de la Vierge, soutenu par saint Jean et la Madeleine,

accompagnés de saint Joachim et saint Joseph d'Arimathie. Il a été réintégré au palais Pitti à Florence.

Le second, peint par Van Dyck, représentait aussi le Christ sur les genoux de la Vierge. Il appartenait à l'une des églises de la Haye, à laquelle il a été restitué.

ÉPHÉMÉRIDES

1799-1802.

Nous avons dit au chapitre précédent : *Musée,* que le gouvernement rassemblait à Paris les œuvres d'art devenues le fruit des conquêtes de la République.

Les communes de France, de leur côté, rivalisaient de zèle et votaient des monuments en l'honneur du premier consul et de ses généraux.

Indiquons donc la date des principaux événements ou faits s'y rattachant.

L'an VIII, 29 ventôse (20 mars 1800). — Un arrêté des consuls ordonne que, dans les chefs-lieux de tous les départements, des colonnes soient élevées à la mémoire des braves du département morts au champ d'honneur. (Chardigny avait fourni deux projets dont l'un fut adopté.)

L'an X, le 10 brumaire (3 novembre 1801). — La ville d'Aix veut de son côté élever un beau monument à Bonaparte. La circulaire suivante, qui peint l'exaltation des idées à cette époque, et qui accompagne le projet dudit monument, est ainsi conçue :

« Citoyens. — « L'administration ne doit point être stérile. Le héros à qui la France est redevable de sa gloire et dont le génie militaire a dirigé sa valeur; l'homme d'État qui a fait respecter sa patrie par toutes les puissances de l'Europe, qui lui a donné une paix honorable et glorieuse, et qui a pacifié le monde; le sage qui a donné aux Français une paix extérieure, le repos et la félicité; l'homme de génie qui a restauré les sciences et les arts, vivifié le commerce et procuré l'abondance; en un mot, Bonaparte, l'orgueil de sa patrie et l'admiration de l'Europe, doit avoir des droits bien grands à la reconnaissance publique.

« Les anciens, ne sachant comment reconnaître ce qu'ils devaient à de pareils bienfaiteurs, en firent des dieux; cette exagération, que

l'importance des services rendait concevable, a perdu à travers les siècles ce qu'elle avait de miraculeux. Le respect et l'admiration ont succédé à ce merveilleux, et si les peuples ne trouvent plus aujourd'hui des expressions pour peindre leurs sentiments de reconnaissance, ils transmettent par l'histoire, à la postérité la plus reculée, les hauts faits et la gloire de leurs bienfaiteurs, et, par des monuments dignes d'eux, ils éternisent le souvenir de leur nom et de leurs bienfaits.

« L'histoire, qui a perpétué chez les Égyptiens les hauts faits de Sésostris, chez les Grecs ceux d'Épaminondas, chez les Romains ceux de Curtius, de Paul-Émile, de Fabius, des deux Scipion, n'a jeté de racines profondes que dans le cœur de ceux qu'une éducation soignée a rendus instruits et réfléchis. Mais l'homme simple, qu'un art mécanique retient dans son atelier, ou le paisible habitant des champs, sans cesse occupé du soin de la culture, ignorerait encore le nom et la gloire de tous les grands hommes, si des monuments publics ne rappelaient sans cesse à ses yeux et à ceux de ses enfants leurs vertus et leurs bienfaits.

« Demandez aux simples agronomes de l'Albanie ce qu'était un Scanderberg; à ceux de Hongrie, un Huniade; à ceux de la France, un Duguesclin, un Turenne, etc., etc. Ces noms illustres n'ont frappé leurs esprits que dans les lieux où des monuments publics sont élevés en leur honneur. C'est par ces monuments qu'ils en parlent aujourd'hui avec reconnaissance et enthousiasme, et que leurs enfants suivront leurs exemples.

« C'est donc pour transmettre dans cette commune à la postérité la plus reculée le nom et la gloire du héros français, que la ville d'Aix a formé le projet d'élever en son honneur un monument digne de lui. »

Le tribun Siméon désapprouvait ce projet, et engageait ses concitoyens à employer les fonds qu'ils destinaient à la souscription de ce monument à réparer leurs propres toits, ou à élever et nourrir leurs enfants. Sa lettre, signalée au ministre, provoqua le plus vif mécontentement parmi les auteurs du projet.

L'an X, le 11 germinal (1er avril 1802), on inaugurait solennellement à Tarascon le buste du général Bonaparte.

A Marseille, on plaçait à la colline Bonaparte un monument à la mémoire du général Desaix.

Un autre monument était érigé en l'honneur de Joubert au fort Lamalgue, à Toulon, où sa dépouille était transportée. Ce fort devait prendre le nom de l'héroïque général.

Le préfet des Bouches-du-Rhône au citoyen président du Conseil municipal, à Marseille.

Le 6 messidor an X (26 juin 1802).

« J'ai l'honneur de vous adresser, citoyen président, l'état approximatif de ce que coûteront les médailles que le Conseil a résolu de faire frapper, rédigé par le citoyen Gaillard, directeur des Monnaies. Le haut prix des médailles en or me détermine à vous proposer de n'en faire frapper que huit, trois pour les consuls, une pour le ministre de l'intérieur, deux pour mesdames Bonaparte mère et belle-fille, et deux qui seront offertes aux deux frères du Premier consul, Joseph et Lucien, comme une faible preuve de la reconnaissance du Conseil pour l'appui que vos députés ont trouvé en eux. Je vous propose d'en faire frapper de plus cent en argent, et quatre cents en bronze; d'en adresser cinquante en argent et cent en bronze, avec les huit en or, à vos députés à Paris, pour distribuer les premières aux ministres et aux conseillers d'État, et les autres aux personnes qui s'intéressent à votre commune. Le Conseil distribuera le surplus aux fonctionnaires publics et aux personnes pour lesquelles il a de la considération.

« Veuillez soumettre ces propositions à sa délibération et m'en faire part dès qu'elle aura été prise.

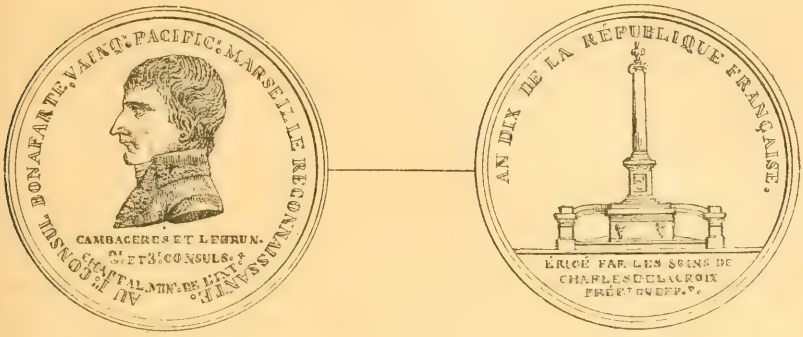
« *Signé :* Ch. Delacroix. »

« Ouï cette lettre, et après due discussion, le Conseil délibère qu'il sera frappé dix médailles en or, dont huit recevront la destination proposée par le citoyen préfet dans la lettre ci-dessus, que la neuvième sera offerte au général Leclerc, beau-frère du Premier consul et pacificateur de Saint-Domingue, en témoignage des services qu'il a rendus à notre cité, dont le commerce s'étendra bientôt avec sûreté dans cette belle partie du nouveau monde, le Conseil se réservant de faire hommage de la dixième, selon ses désirs et l'impulsion de son cœur.

« Il délibère de plus qu'il sera frappé cent autres médailles en

argent et quatre cents en cuivre pour être proportionnellement distribuées; enfin, que la dépense qu'entraînera cet objet sera payée des fonds affectés aux dépenses imprévues de l'an X.

« L'ordre du jour étant épuisé, le président a levé la séance, et l'ayant ajournée au jeudi 12 du courant, a signé avec le secrétaire le présent verbal dont extrait sera transmis au citoyen préfet. »



Médaille frappée à Marseille en l'honneur du Premier consul. Délibération du conseil municipal du 6 messidor an X. Charles Delacroix, préfet.

Convois d'objets d'art.

Le transit des convois d'objets d'art continue à se diriger sur Paris, passant par Marseille.

L'an X, le 24 fructidor (12 septembre 1802).—La Vénus de Médicis était expédiée de Palerme pour Marseille.

L'an XI, le 21 vendémiaire (13 octobre 1802). — La Vénus de Médicis arrivait à Marseille; le prix du transport s'élevait à 2,786 fr. 40; elle avait été donnée à la France par le roi de Naples.

La Vénus avait été trouvée dans la villa Adriani, brisée en treize morceaux. Ces morceaux avaient été réunis avec un soin extrême dans la même caisse. M. Alquier, alors ambassadeur à Naples, la recommandait chaudement au préfet Charles Delacroix.

L'an XI, le 25 vendémiaire (17 octobre 1802). — Le même M. Alquier expédiait, par Marseille, la statue colossale connue sous le nom de la Pallas de Velletri.

L'an XI, le 19 frimaire (10 décembre 1802). — M. Defourneau, ancien membre de l'Académie de peinture de Marseille, avait

envoyé quarante-neuf caisses d'objets d'art qui passaient dans notre ville au jour indiqué plus haut.

L'an XI, le 6 nivôse (27 décembre 1802). — Passait à Marseille un sieur Grégoire, accompagnant un troisième convoi d'objets d'art venant de Naples.

ÉPHÉMÉRIDES

1803-1806.

L'an XI, le 19 floréal (9 mai 1803). — Le général Menou, administrateur et commandant en chef les six nouveaux départements réunis, envoyait de Gênes six nouvelles caisses pour le Muséum central.

L'an XII, le 24 nivôse (15 janvier 1804). — Le duc de Modène avait été frappé d'une contribution considérable de marbre statuaire. Le ministre les réclamait à Marseille, où ils étaient arrêtés par suite de la déclaration de guerre. Cette partie consistait en 14 blocs cubant 451 pieds.

L'installation de la municipalité unique, créée par la loi du 15 ventôse an XIII (5 mars 1805), eut lieu à Marseille le 1er vendémiaire an XIV (22 septembre 1805), avec une grande solennité. Le registre des délibérations en rappelle tous les incidents.

Le discours prononcé par Thibaudeau peint l'époque. En voici quelques extraits :

« Le héros, à qui la victoire a donné le souverain pouvoir, a voulu restituer à nos villes leur antique patrimoine, enchaîner tous les éléments de discordre, remettre en leur place les hommes et les choses, — les y contenir par le frein salutaire des lois, — calmer et — rapprocher les esprits, — consoler les uns, — faire espérer les autres, — donner à tous la sécurité, — faire régner la paix au dedans par la persuasion, — la dicter au dehors par les armes, et — cimenter son gouvernement pour rendre à la nation sa puissance...

« Ces travaux auraient exigé un siècle. Un grand homme, dédaignant les obstacles en les surmontant, a embrassé tout d'un coup d'œil, et il imprime à l'exécution de sa pensée la rapidité de ses conceptions; pour lui, point de repos, la nuit n'est que la prolongation du jour, il multiplie son existence, il enchaîne la fortune, il commande au temps.

L'an XIV, 22 brumaire (15 novembre 1805). — Le maire donne lecture du 4e bulletin d'Italie, daté du quartier général de Montebello, le 11 brumaire (4 novembre 1805), parvenu aujourd'hui à Marseille.

L'annonce de ces nouveaux triomphes excite l'enthousiasme des membres de l'assemblée; on réclame le portrait de l'Empereur pour être placé à l'hôtel de ville, à l'intérieur et sur la façade; une aigle impériale doit aussi couronner la fontaine de la place, etc., etc.

L'an XIV, le 30 frimaire (21 décembre 1806). — Séance extraordinaire pour fêter l'annonce du gain de la bataille d'Austerlitz.

Les Conseillers s'étant rendus au théâtre, un acteur s'est présenté sur le devant de la scène, et a lu les détails de la journée. L'enthousiasme était indescriptible, au milieu des cris mille fois répétés de *Vive l'Empereur*, proférés par les spectateurs enivrés de la joie de tant de triomphes.

Le buste de l'Empereur a été inauguré sur la principale façade de l'hôtel de ville, le 1er de l'an; délibération du 11 janvier 1806.

Même séance du 11 janvier 1806. — Le registre porte un paragraphe qui traite d'illustre citoyen le sieur Ruffi, dont l'aïeul a écrit l'histoire de Marseille, histoire qu'il a lui-même continuée; on lui accorde l'autorisation de prendre de l'eau dans l'un des aqueducs de la ville, tout en le comblant d'éloges.

« Le Conseil considérant que le souvenir des services qui ont mérité à un des ancêtres de monsieur de Ruffi la concession d'eau dont il s'agit, s'est perpétué jusques à nos jours, et qu'il en reste un monument précieux dans l'Histoire consacrée par cet illustre citoyen à la gloire de sa patrie; qu'il y a lieu par ce motif de maintenir l'exécution du titre de concession pour lequel l'ancien Conseil de cette ville voulut lui donner quelques marques de la reconnaissance publique à laquelle l'héritier de son nom et de ses vertus a lui-même des droits personnels;

« Déclare qu'il verra avec plaisir que monsieur de Ruffi continue de jouir de l'eau concédée à l'estimable auteur de l'Histoire de Marseille, et que la permission qu'il demande lui soit en conséquence accordée, nonobstant toutes dispositions contraires. »

Académie des belles-lettres, sciences et arts de Marseille.

Dans nos *Annales de la peinture*, page 404, etc., nous avons indiqué la création, en 1795, du *Musée des arts*, dont l'École des Beaux-Arts actuelle est issue, et qui, en 1799, a également donné naissance au *Lycée*, érigé trois ans après en Académie des belles-lettres, sciences et arts de Marseille. Or, une loi avait défendu en 1802, à toute société particulière, de s'appeler lycée ou institut, et la Compagnie avait décrété, le 25 floréal an X (15 mai 1802), qu'elle ne porterait plus d'autre titre que celui précédemment énoncé, car il avait l'avantage de rappeler la réunion, en un seul corps, des trois anciennes Académies de Marseille existant avant la Révolution [1].

M. l'abbé Dassy a imprimé, en 1887, l'histoire documentaire de cette ancienne Académie pour la rattacher à l'Académie actuelle, mais il a omis les pièces qui marquent exactement le point de départ de ce *Lycée des arts*, et les voici :

LE LYCÉE DEMANDE UNE SALLE POUR SES SÉANCES.

Extrait des registres des délibérations du Musée de Marseille.

Séance du 1er floréal an VII (20 avril 1799).

« Cejourd'hui, 1er floréal an VII, les administrateurs du Musée réunis dans le lieu ordinaire de leurs séances, le citoyen président a fait faire lecture d'une pétition qui a été adressée à l'administration du Musée par les citoyens composant le Lycée des sciences et arts, dans laquelle ils nous demandent que nous leur cédions provisoirement une salle pour tenir leurs séances. La lecture en ayant été faite et les avis recueillis, il a été délibéré unanimement que l'administration du Musée accordera au Lycée l'usage de la salle des cours, attendu que l'heure de l'assemblée du Lycée ne coïncide pas avec celle qui est affectée aux différents cours d'instruction publique. Mais comme les administrateurs du Musée ne peuvent disposer d'aucune partie du local que d'après l'autorisation du ministre de l'intérieur, les citoyens composant le Lycée seront

[1] Académie des belles-lettres et sciences, Académie de peinture et Académie de musique.

invités à s'adresser au ministre pour être autorisés à se servir de cette salle, aux heures où les cours n'ont pas lieu, ou pour se faire accorder un autre local, s'ils le jugent à propos, et par conséquent les administrateurs ne leur accordent la salle des cours que jusqu'à la réponse du ministre de l'intérieur.

« Fait à Marseille, en séance du Musée, ce 1er floréal an VII.

« *Signé à l'original :* AUDIBERT, AUBERT, ODOSSAINT, ACHARD et GUÉNIN, administrateurs du Musée.

« Pour copie conforme. — Le secrétaire du Musée, C. ODOSSAINT. »

LE LYCÉE RENOUVELLE SA DEMANDE.

LIBERTÉ. ÉGALITÉ.

Marseille, le 27 germinal an VII de la République française (26 avril 1799).

Aux administrateurs du Musée.

Citoyens, — « Les soussignés, représentant le Lycée qui vient de se former dans cette commune, vous exposent qu'ils désireraient obtenir un local dans la maison où vous avez réuni, après tant d'efforts courageux, tous les monuments des arts et des sciences qui existaient dispersés dans le canton. Vos lumières, votre amour pour le bien public, votre goût pour les lettres, tout doit leur faire espérer, qu'afin de donner au Lycée une base solide, vous lui céderez, provisoirement, pour tenir des séances, une salle dans l'enceinte de l'édifice dont la conservation et l'usage vous sont confiés, ainsi seront réunis dans un même lieu, un vaste dépôt des connaissances humaines, une *superbe galerie de tableaux, statues,* un *cabinet d'instruments de physique, écoles de dessin,* des *cours publics* et une *Société littéraire* qui peut contribuer un jour à la gloire et à la prospérité du pays où elle a pris naissance.

« Nous osons nous flatter que ces considérations vous détermineront à accueillir favorablement notre demande.

« THULIS, président,
J. P. CHIRAC, secrétaire. »

LE MINISTRE APPLAUDIT AUX VUES DU LYCÉE.

Marseille, le 30 floréal an VII (20 mai 1799).

« Citoyens collègues, — Je viens de recevoir une lettre du citoyen ministre de l'intérieur qui applaudit à vos vues patriotiques ;

le ministre espère « qu'elles auront tout le succès que vous vous « en êtes promis, qu'en associant la pratique des arts à leur théorie, « vous ne pouvés manquer d'exciter l'émulation des manufactu- « riers et des artistes qui donnent tant d'importance à notre com- « mune ».

« Vous n'ignorés certainement point (m'ajoute le ministre) que toute association littéraire ou politique doit être connue du ministre de la police générale, et je ne doute point que vous ne remplissiés cette formalité. »

« Ainsi privé du plaisir de me trouver aujourd'huy parmi vous, je m'empresse de vous transmettre ce témoignage de la satisfaction d'un ministre protecteur des sciences et des arts, et de vous inviter de préparer incessamment une lettre pour son collègue le ministre de la police, signée individuellement comme celle que nous avons écrite au citoyen ministre de l'intérieur, et de mettre toute la célérité possible dans sa rédaction, signature et envoi.

« Salut et fraternité,

« J. GAUTIER. »

NOUVELLES FÉLICITATIONS DU MINISTRE.

LIBERTÉ. ÉGALITÉ.

Bureau de morale et d'esprit public n° 116, t. 1.

Paris, le 4 thermidor an VII de la République une et indivisible (23 juillet 1799).

Le ministre de la police générale de la République, aux membres du Lycée des sciences et des arts à Marseille.

« J'applaudis, citoyens, au généreux dévouement qui vous a engagés de former un Lycée des sciences et des arts. La ville qui s'honore d'avoir reçu naissance des Phocéens, ces premiers et célèbres instituteurs, doit devenir, sous la France républicaine, un foyer de lumière, elle doit éclairer le Midi par la propagation des sciences, comme elle le féconde par son commerce.

« Songez, citoyens, que les sciences et les arts s'unissent en guirlande autour de la Liberté : ils se protègent et s'immortalisent l'un par l'autre. C'est pour la Liberté et la République que vous allez

former des élèves. Si par vos leçons et vos principes ils sont dignes d'elles, vous aurez bien mérité de la Patrie.

« Salut et fraternité.

« BOURGUIGNON.

« Le secrétaire général, Claude BOYER. »

Ci-joint deux autographes très rares, ayant trait à cette institution, émanant, le premier, de M. Saint-Jacques de Silvabelle, directeur de l'observatoire de Marseille, astronome très réputé à son époque; il avait été reçu membre du Lycée des arts, et il remerciait en ces termes :

Marseille, le 29 germinal an VII (19 avril 1799).

« Citoyens, — Je suis excessivement sensible à tout ce que vous me dites d'obligeant dans votre lettre, quoique je sois trop juste et trop raisonnable pour croire que les éloges que vous me donnés puissent en aucune manière rejaillir sur moi.

« Ami sincère de la vérité, j'ay éprouvé qu'elle se laisse trouver facilement par ceux qui la cherchent, et qu'elle se montre à découvert à ceux qui l'aiment; rien n'est plus simple qu'elle, et c'est par là qu'elle brille; la lumière et l'éclat qui la suivent luy sont entièrement propres, et les hommes n'y ont aucune part à laquelle ils puissent prétendre.

« C'est ce qui m'a toujours éloigné de tout ce qui flatte l'amour-propre et la vanité : l'amour du bien public est le seul objet qui ait fait mon ambition, si celui de la Patrie et son intérêt ont pu, en s'y réunissant, me forcer malgré moi à rompre une résolution à laquelle j'étais si fortement et si fermement attaché, les mêmes raisons seraient encore capables de m'engager à m'associer avec vous, pour seconder de mon mieux vos bonnes intentions. Je sais que, pour se rendre utile aux autres, il faut s'oublier parfaitement soi-même en se vouant et se sacrifiant entièrement au bien public. Si j'avais été plus longtemps ignoré et inconnu, j'aurais certainement rendu de plus grands services aux sciences et aux arts par mon attachement à l'étude et au travail, dont je n'aurais point été distrait ni dégoûté, comme j'ay eu lieu de l'être en voyant la vanité et la folie des hommes. J'ay dit alors avec le sage : « *Vidi cuncta quæ*

fiunt sub sole, et ecce universa vanitas et afflictio spiritus[1]. »

« On peut toujours cependant compter sur mon zèle pour tout ce qui peut contribuer à l'avancement des connaissances et au bonheur général de tous les vrais citoyens.

« Salut et fraternité.

« SAINT-JACQUES SILVABELLE. »

Le second, du compositeur Dominique Della Maria, né à Marseille en 1764 ou 1768. Il venait de faire jouer à Paris, sur le théâtre Favart, le 2 février 1798 : *le Prisonnier*, ou *la Ressemblance*, interprété par Elleviou et Mme de Saint-Aubin. Il avait obtenu un éclatant succès, ce fut un vrai triomphe pour ce compositeur. En moins de deux ans, il donna alors au théâtre Feydeau : *le Vieux château* (3 actes), *l'Oncle et le Valet*, opéra-comique en un acte, et *Jacquot* ou *l'École des mères*, lorsqu'il mourut subitement à Paris en pleine rue Saint-Honoré; il ne fut reconnu que quelques jours après.

L'écriture de Della Maria était naïve, il remerciait à son tour ces messieurs du Lycée des arts, de sa nomination.

Paris, le 21 frimaire an VIII (12 décembre 1799).

« Citoyen, — Je reçois avec la plus vive reconnaissance le témoignage d'estime et d'amitié que la Société du lycée des arts et des sciences vient de me donner, en m'admettant au nombre de ses associés correspondants. Je suis trop jaloux de l'estime de mes concitoyens pour ne pas chercher à me rendre digne, par mon zèle, mon travail, du titre flatteur dont la Société m'honore.

« Veuillez bien être, citoyen président, l'interprète de mes sentiments envers elle, en l'assurant de mon entier dévouement et de ma plus parfaite considération.

« Salut et fraternité.

« DELLA MARIA. »

Travaux de Barthélemy-François Chardigny, premier prix de sculpture à Paris, en 1782.

Séance du 11 *janvier* 1806. — « Parmi les ouvrages en activité, on cite le jardin impérial, commencé en l'an XII, en exécution des

[1] *Ecclésiast.*, I, 14.

délibérations du Conseil qui avait voté cet établissement, dont Sa Majesté l'Impératrice a daigné accepter la dédicace.

« Les travaux relatifs à la construction des deux parties de la serre de ce jardin ont été successivement adjugés au sieur Bouyer, entrepreneur.

« Pour terminer, est-il dit dans ce dernier budget, le Jardin de botanique, y compris la porte à grille dorée, l'inscription en bronze doré sur une table de marbre, la statue de Sa Majesté l'Impératrice Reine, et le piédestal à placer dans l'intérieur de la serre.

« La première partie, le 18 messidor an XII (1er août 1804), pour la somme de. . . . . fr.	37,000	»
« La deuxième, le 18 thermidor an XIII (6 août 1803), pour la somme de	25,000	»
« Divers ouvrages de sculpture ont été adjugés au sieur Chardigny, pour la somme de.	2,959	14
« Total des ouvrages adjugés.	64,959	14
« Pour acquitter ces dépenses, le budget de l'an XII alloue la somme de 14,000 francs, ci	14,000	»
« Celui de l'an XIII	50,000	»
« Celui de l'an XIV	27,556	»
« Les fonds alloués s'élèvent en conséquence à . .	91,556	»

« Parmi les ouvrages de sculpture expressément mentionnés dans le budget de l'an XIV, est la statue de Sa Majesté l'Impératrice Reine.

« Le sieur Chardigny, sculpteur, propose de se charger de ce monument, pour lequel il dit avoir un bloc de marbre convenable.

« Ce monument étant l'un des ouvrages qu'il importe le plus de terminer dans l'espoir flatteur, que nourrissent les habitants de cette ville, d'être honorés cette année de la présence de leurs Majestés Impériales et Royales,

« M. le Maire invite l'assemblée à examiner la proposition du sieur Chardigny et à prendre une détermination pour que cette statue puisse être au plus tôt érigée et placée dans le Jardin de botanique.

« Le Conseil exprime le désir, avant d'y statuer, de connaître les ouvrages dont cet artiste se trouve déjà chargé.

« M. le Maire donne à cet égard les renseignements suivants :

État des ouvrages à exécuter par le sieur Chardigny, statuaire.

« 1° Deux bas-reliefs en marbre représentant le retour de la pêche et la cueillette des olives, pour décorer le piédestal qui supporte la colonne de la fontaine du Commerce, placée à l'entrée des allées, du côté des Capucines. Cet ouvrage a été ordonné par arrêté de M. Charles Delacroix, du 2 vendémiaire an XI (24 septembre 1802).

« Il avait été passé, sous la date précitée, un marché entre M. Delacroix et le sieur Chardigny, pour modeler une statue de la Justice et des bas-reliefs qu'on voulait faire couler en bronze; ce marché portait 2,400 francs.

« Il fut ensuite promis une augmentation de 600 francs, si ces ouvrages étaient terminés en germinal an XI (mars-avril 1803), ce qui fait monter le prix des deux objets à 3,000 francs.

« Mais le Préfet ayant changé d'avis, ordonna au sieur Chardigny d'exécuter en marbre les bas-reliefs, dont les modèles étaient achevés, et promit à cet artiste une augmentation de 1,500 francs, ce qui fait au total 4,500 francs, plus une gratification à la fin de l'ouvrage.

« Les marchés ci-dessus étaient traités en bloc, et, le travail ayant changé de nature, la dépense de ces bas-reliefs n'est pas encore réglée.

« L'artiste a reçu à compte de ces deux objets, 3,300 francs.

« 2° La statue de la Victoire, appuyée sur un bouclier sur lequel se trouve le médaillon de Sa Majesté l'Empereur, alors Premier consul.

« Cette statue est dans l'action de présenter l'olivier de la paix aux ennemis de la France. (Voy. pour le premier devis, à la fin de cette *Revue*, p. 680.)

« Cet ouvrage a été ordonné par arrêté de M. Charles Delacroix, du 4 pluviôse an XI (24 janvier 1803).

« Il fut d'abord convenu que le prix serait :

« Pour la statue.	8,000 fr.
« Pour le piédestal	2,000 »
Total	10,000 »

« La hauteur de la statue devait être à ce prix de 2^{m},30.

« Mais le Conseil municipal ayant délibéré que la proportion de cette statue serait portée à 9 pieds (3 mètres de hauteur), comme celle de la Paix, il fut alloué à M. Chardigny, par la même délibération, une augmentation de 3,000 francs pour la statue, ce qui en porte le prix à 11,000 francs au lieu de 8,000 non compris le piédestal, dont il paraît qu'on réclamera une augmentation de prix, attendu ses plus grandes proportions.

« L'artiste a reçu à compte 4,475 francs.

Observations du sieur Chardigny.

« Le modèle de cet ouvrage est fait depuis environ vingt mois. L'exécution de cette statue en marbre serait déjà fort avancée, et peut-être finie, si la guerre n'avait pas mis obstacle à ce que le marbre arrive à Marseille. D'ailleurs, il est bon à remarquer qu'il était dans l'intention du Conseil municipal que cette statue fût portée à 9 pieds de proportion, quoique M. Delacroix l'eût arrêtée à 7.

« D'après les observations qui lui furent faites, il se détermina à la faire exécuter de 9 pieds, vu que la place Saint-Ferréol, où elle devait être érigée, est trop spacieuse, et qu'un petit monument n'aurait point produit d'effet.

« On voulut aussi qu'elle fût de même proportion que celle que M. Chinard est chargé de faire, afin de comparer plus justement le talent de ces deux artistes.

« Ce dernier, qui se trouve à Carrare, pourrait faire parvenir à Marseille le marbre pour cette statue, moyennant le prix de 6,000 francs, y compris les frais de transport. C'est du moins ce qu'il a assuré au sieur Chardigny, chez M. le Préfet.

« Mais il faudrait pour cela lui faire passer des fonds.

« 3° Un therme colossal, représentant d'un côté Euthiménès et de l'autre Pithéas, navigateur marseillais.

« Cet ouvrage a été ordonné par arrêté de M. Thibaudeau, du 25 ventôse an XII (15 mars 1804).

« Suivant le devis présenté par le directeur des travaux publics, le 30 ventôse an XII (20 mars 1804), la dépense s'élève à 8,153 fr. 67 pour tout l'édifice.

« Ce devis est accepté par le sieur Chardigny pour ce qui le concerne, et qui comprend sans doute :

« La fourniture du marbre évaluée à. . . .	2,160 fr.
« La main-d'œuvre	300 »
« Les têtes en bronze	800 »
« La sculpture	4,000 »
Total.	7,260 »

« Le sieur Chardigny avait promis de placer ce tronc au commencement de l'an XIII, mais il n'a pris aucun engagement à ce sujet.

« L'artiste a reçu cinq à-compte :

« 1° Sur l'an XII, en quatre fois	4,000 fr.
« 2° Sur l'an XIII	500 »
« A-compte du bloc de marbre	1,350 »
« Total.	5,850 »

Observations du sieur Chardigny.

« Le modèle de cet ouvrage est fait depuis environ neuf mois : il aurait été commencé depuis longtemps, si l'on eût pu se procurer le marbre.

« Aujourd'hui que le marbre est à la disposition de l'artiste, il va le dégrossir de suite.

« Les têtes de lion en bronze qui décorent le piédestal sont placées à la fontaine de la place des Douanes.

« 4° Les embellissements demandés par le Conseil municipal le 3 floréal an XIII (23 avril 1805) consistent en :

« La restauration de l'écusson placé sur la porte principale de l'hôtel de ville ;

« L'exécution du buste de Sa Majesté l'Empereur, pour être placé à la façade dudit hôtel;

« La confection de l'obélisque de la fontaine de la place de la Tour, ainsi que l'exécution en marbre qui surmonte ledit obélisque.

« Ces ouvrages ont été ordonnés par arrêté de M. Thibaudeau, du 18 floréal an XIII (8 mai 1805). Le devis estimatif de ces embellissements en porte le montant à 11,312 fr. 31.

« Il n'a été pris aucun engagement par l'artiste pour l'époque de l'achèvement de ces ouvrages, dans sa soumission du 18 floréal an XIII.

« Le sieur Chardigny a reçu sur les fonds :

« De l'an XIII.	5,741	10
« De l'an XIV.	500	»
« De l'an XIV.	400	»
Total.	6,641	10

Observations du sieur Chardigny.

« La restauration de l'écusson est finie.

« Le buste est placé.

« L'obélisque est confectionné, il ne reste plus qu'à confectionner l'aigle en marbre dont le modèle est fait; mais, vu la difficulté de se procurer à Marseille un bloc de marbre de la dimension nécessaire pour l'exécution de cet ouvrage, le sieur Chardigny va envoyer à Carrare son modèle, pour faire ébaucher cet aigle, ce qui accélérera la confection de cet ouvrage.

« Si le Conseil municipal a délibéré de faire placer la statue de Sa Majesté l'Impératrice dans une des parties de l'édifice du Jardin impérial de botanique de Marseille, il conviendrait, dans le cas où l'on accorderait la confiance au sieur Chardigny pour l'exécution de cette statue, de l'ordonner de suite, afin que, si Sa Majesté honorait Marseille de sa présence, elle pût juger du dévouement de ses habitants pour tout ce qui lui est cher.

« Il serait d'autant plus urgent de déterminer l'exécution de ce monument, que le bloc de marbre propre à cet ouvrage se trouve à Marseille.

« Le Conseil délibère que la Commission, nommée dans la présente séance pour présenter le supplément au projet du budget de l'an XIV, est invitée à s'occuper des travaux du Jardin impérial de botanique, du supplément de fonds nécessaire à son achèvement, et de l'érection de la statue de Sa Majesté l'Impératrice Reine, votée pour cet établissement.

« Rien de plus n'ayant été proposé ni délibéré, M. le Maire a levé la séance, et signé avec le secrétaire le présent procès-verbal, dont expédition sera adressée à M. le Conseiller d'État, préfet, commandant de la Légion d'honneur.

« L'an 1806 et le 12 février, un des membres du Conseil, invité dans la précédente séance, conjointement avec M. le maire, à

s'informer auprès du sieur Chardigny, sculpteur, du prix et des conditions auxquelles il pourrait se charger d'exécuter la statue de Sa Majesté l'Impératrice Reine qui doit être placée dans le Jardin impérial de botanique, donne à l'Assemblée les renseignements suivants :

« Le sieur Chardigny propose de faire exécuter la statue de Sa Majesté l'Impératrice en marbre blanc clair, vu l'impossibilité de se procurer du blanc statuaire, observant d'ailleurs que c'est la qualité dont on se sert le plus communément à Paris. Elle aura cinq pieds et demi de hauteur, y compris la plinthe, ou un mètre huit cent quarante millimètres environ. Elle sera revêtue du costume impérial, protégeant de la main droite la botanique et le jardin qui lui a été dédié; de la main gauche, elle relèvera les plis de son manteau. Sa tête sera ornée d'un diadème enrichi de pierreries; autour du col sera une fraise en dentelle, dont l'exécution est d'un grand détail; elle sera surmontée d'un collier en perles et en camées avec un médaillon représentant le portrait de Sa Majesté l'Empereur et Roi.

« Le manteau impérial sera brodé et parsemé d'abeilles; la robe également brodée sur toutes les coutures et dans le bas; sur les bras retombent des manchettes en dentelles, qui sont d'un travail très soigné et qui demandent beaucoup de soins.

« Le Conseil doit observer que le costume impérial, adopté pour cette statue, présente une infinité de détails que l'on eût évités dans une statue allégorique; mais il paraît préférable sous le rapport de la vérité historique. En considération de la longueur du travail, le sieur Chardigny a demandé deux mois pour l'entier achèvement de l'ouvrage.

« Il lui a été représenté que ce terme était bien long, surtout avec l'espoir dont se flatte Marseille de posséder à la belle saison Leurs Majestés dans ses murs.

« Il a répondu qu'il mettrait toute l'activité possible pour nous faire jouir un moment plus tôt de son travail, et a exprimé combien il serait agréable et avantageux que Leurs Majestés pussent juger elles-mêmes de son ouvrage.

« Il conviendra en conséquence de faire l'achat d'un bloc de marbre pour la statue de quarante pieds cubes, qui, à raison de 18 francs le pied cube, coûtera 720 francs. Cet objet devra être

payé de suite pour assurer à la ville la seule pièce de marbre que l'on ait pu découvrir propre à cette destination.

« Le marbre nécessaire pour le piédestal s'élèvera à 600 francs, la main-d'œuvre qu'exigera cet ouvrage peut être fixée à 700 francs; le transport du tout et la mise en place reviendra à 80 francs; ces trois objets forment ensemble la somme de 180 francs.

« Après avoir débattu longuement avec le sieur Chardigny sur le prix de la statue, il a paru disposé à se contenter de 8,000 francs, auxquels joignant les 720 francs pour l'achat du marbre de la statue, et les 1,380 francs pour celui du piédestal, façon et transport du tout au Jardin de botanique, la somme totale s'élèvera à 10,100 francs.

« En déduisant sur cette somme celle de 720 francs, qui est payable de suite, il restera 9,380 francs, qui devront être comptés au sieur Chardigny par dixièmes s'élevant à 938 francs et au fur et à mesure que l'ouvrage avancera.

« Moyennant cette somme, le sieur Chardigny se charge de tous achats, de faire tailler le piédestal, du transport de tous les objets tant à son atelier qu'au Jardin de botanique, et de la mise en place du tout, consentant à n'être payé du dernier dixième qu'après l'ouvrage entièrement confectionné. »

Après avoir entendu l'exposé ci-dessus, le Conseil prie M. le maire de prendre le plus tôt possible les mesures nécessaires pour l'exécution de cette statue, et de passer en conséquence tous actes et marchés relatifs soit à l'achat du marbre, soit au prix de la statue et accessoires, aux prix et conditions les plus convenables.

« Le payement de cette dépense sera effectué, s'il y a possibilité, sur les fonds déterminés dans le budget de l'année pour les travaux du Jardin impérial de botanique, à défaut, sur les autres fonds libres.

« Le Conseil témoigne en outre le désir que le modèle de la statue dont il s'agit, demeure en propriété à la ville, et soit remis à sa *disposition.* »

« *Tombeau du général Desaix.* — Un membre expose que le sieur Antoine, sculpteur, avait été chargé par la ville d'exécuter le tombeau du général Desaix; cet ouvrage est entièrement terminé. Le sieur Antoine n'attend plus que les ordres qui lui seront donnés relativement au lieu où doit être placé ce monument.

« Le Conseil prie MM. Dudemaine et Boultier de se porter dans

l'atelier du sieur Antoine, pour y voir le tombeau dont il s'agit, et d'en rendre compte à l'assemblée. »

Il nous souvient avoir vu ce tombeau à la colline Bonaparte, à Marseille, en 1840... Qu'est-il devenu? — Je ne sais!

Projet de fontaine pour la place de la Victoire (place Saint-Ferréol).

Le devis de ce monument était ainsi composé :

Pour le bassin de 18 pieds de long sur 2 mètres de haut en pierre froide, 250 pieds cubes à 2 francs. . .	500 fr.
Pour le piédestal, la coupe de 6 pieds de large et le socle de la statue marbre blanc veiné, 58 pieds cubes à 18 francs.	2,844 »
Pour le bloc de la statue, marbre de Carrare, 175 pieds cubes à 24 francs.	4,200 »
Pour le modèle et l'exécution de la statue de 7 pieds de haut	12,000 »
Pour 4 figures en bas-relief sur le piédestal	3,000 »
Pour l'exécution du piédestal, coupe, socle et bassin pavé en pierre froide	3,000 »
Chardigny s'engageait à exécuter cette fontaine pour le prix ci-dessus stipulé. Le reste de la dépense nécessaire pour la formation de la place de la Victoire, aujourd'hui place Saint-Ferréol, s'élevait à.	23,066 »
Total.	48,610 »

(Archives de la Préfecture.)

Libération de la ville à l'égard des travaux exécutés par le sculpteur Reynaud (sic).

Le 8 février 1806. — Un membre fait le rapport suivant au nom de la Commission chargée d'examiner la réclamation du sieur Renaud, sculpteur, au sujet de ses prétendues créances sur la ville de Marseille :

« Messieurs, le mémoire des demandes du sieur Renaud comprend plusieurs objets dont voici l'énumération :

« 1° Le *Triomphe des lois*, groupe de Gijot, figure destinée à

couronner le roc des allées de Meilhan. Ce groupe fut délibéré par le Conseil municipal le 29 octobre 1790. Primitivement, il devait y avoir un groupe représentant l'*Instruction du commerce*, ordonné le 25 janvier 1787 par la municipalité; le Conseil municipal renforcé lui accorda pour ce groupe 12,000 francs, par délibération le 19 janvier 1790 et par celle citée ci-dessus du 29 novembre 1790. Il consacra à l'exécution du nouveau groupe les 12,000 francs accordés pour la confection du premier, sauf à pourvoir par une souscription, qui ne fut ni remplie ni même ouverte, au supplément des fonds nécessaires pour parvenir à la somme de 36,000 fr., valeur présumée du groupe.

« 2° Monument représentant le *Triomphe de la République et des armées*, destiné pour la salle du Conseil de la commune. Il est ici question de la grande cheminée en marbre, qui n'est pas terminée.

« 3° Restauration ordonnée et en partie faite d'une *Statue antique* en marbre de Paros, par réquisition des représentants du peuple Bayle et Boisset, du 27 avril 1793, et d'après l'ordonnance du département, en date du même jour. Cette restauration n'a point été achevée.

« 4° Conservation de tous les monuments des arts dans le ressort du district de Marseille.

« Voici actuellement en quoi consistent les prétentions du sieur Renaud pour les quatre articles précités :

Groupe des allées du Meilhan.

« 1° Pour 2 ans 1/2 que la commune de Marseille l'a tenu dans l'inaction, ses honoraires à raison de 200 francs par mois, ci. . . . . 6,000 fr.

« 2° Pour instruments et devis portés à Carrare par le sieur Renaud et qu'il y a laissés, pour les dépenses qu'il y a faites, pour y avoir été mis en prison et violemment maltraité . . . . . 600 »

« 3° Vu l'inexécution du groupe, évalué à 36,000 fr., le sieur Renaud en réclame le tiers en indemnité, et il se fonde sur ce que la municipalité lui avait accordé cette somme par sa délibération du 29 novembre 1790. 12,000 »

« 4° Ce travail ayant été suspendu pour un an, le

sieur Renaud réclame, pour cette année d'inaction. . 3,000 »

« 5° Il lui a été payé pour l'exécution des soubassements, portés à 6,500 fr., la somme de 2,166 fr.; il réclame les deux autres tiers de la totalité, s'élevant à. . . . . 4,333 »

« 6° Le monument n'ayant pas été continué, il demande le tiers de la somme, fixée par le rapport à 30,000 francs pour l'exécution entière. . . . . 10,000 »

« 7° Pour le modèle que le sieur Renaud a fait. . . 1,200 »

Restauration de la statue antique.

« 8° Pour la restauration des parties déjà faites, savoir : pour la tête, 4,000 francs; pour les bras, 2,400 francs; pour les deux pieds, 600 francs; pour la restauration de l'autel antique servant de piédestal, 2,400 francs. En tout, 9,400 francs, dont il a reçu en juillet 1793 un acompte de 2,400 francs, reste à. . . 6,600 »

Conservation des monuments des Arts.

« 9° Pour les honoraires du sieur Renaud pendant les années 1792, 1793 et 1794, qu'il a sauvé les monuments les plus curieux et les plus intéressants en tout genre. . . . . 3,000 »

« Total. . . . . 46,733 »

« Ainsi les réclamations du sieur Renaud s'élèvent en totalité à la somme de 46,733 francs.

« Suivent les observations de la Commission sur ces diverses demandes, lesquelles établissent qu'il est dû au sieur Renaud 17,133 francs; qu'il a reçu à diverses dates 35,280 francs; d'où il ressort que le sieur Renaud serait lui-même débiteur d'environ 18,000 francs, mais comme la plus grande partie de la somme a été soldée en assignats, la ville peut regarder les deux sommes, celle due et celle payée, comme se compensant réciproquement, et le sieur Renaud doit sentir d'autant plus combien est juste et franche l'opinion de la Commission, qu'il a sans doute regardé comme numéraire les assignats qu'il a reçus dans un temps où il

n'existait pas d'autres monnaies en cours, et son civisme étant trop connu pour que la Commission pût en agir autrement avec lui sans lui faire injure; conséquemment à tout ce qui vient d'être détaillé, le sieur Renaud n'a rien à répéter ni de la commune elle-même ni du gouvernement, comme possédant les biens communaux, à l'exception des 6,600 francs réclamés pour la restauration de la statue antique de M. de Choiseul, qui ne peuvent être acquittés que par le gouvernement.

« Si l'arrêté des représentants du peuple a pu grever la nation de cette dépense, c'est ce qu'il n'appartient pas à la Commission de décider.

« Fait à Marseille, le 19 janvier 1806. »

(*Suivent les signatures.*)

« Considérant qu'il résulte des faits développés par la Commission et de la balance qui vient d'être présentée des sommes légitimement dues au sieur Renaud, avec celles qui lui ont été successivement comptées, que cet artiste se trouve entièrement soldé de tout ce qu'il peut raisonnablement prétendre contre la commune, soit pour prix de ses divers ouvrages, soit à titre d'honoraires ou d'indemnité;

« Adoptant en tout leur contenu les bases et les motifs développés dans le rapport de la Commission;

« Déclare résulter de la liquidation des créances prétendues par le sieur Renaud, à laquelle l'assemblée était invitée de procéder, que la ville est entièrement libérée envers cet artiste, et n'y avoir lieu d'admettre ses réclamations contre la commune, sauf au sieur Renaud de se pourvoir ainsi qu'il avisera pour la réparation de la statue antique de M. Choiseul, de laquelle réparation il prétend avoir été chargé par arrêté des représentants du peuple alors en mission dans le département. »

Le sculpteur Renaud ou Reynaud était membre de l'Académie de peinture de Marseille depuis 1787.

En 1792, il reçut mission de faire disparaître les insignes de la royauté de la façade de l'hôtel de ville.

Le Musée de Toulouse possède de lui une allégorie sur la Révolution française (bas-relief en plâtre); son nom est orthographié *Raynaud* dans son livret.

ÉCOLE DE DESSIN DE MARSEILLE.

GOUBAUD, *directeur.*

1806.

Le nom de Goubaud, comme successeur de Guénin, ne nous apparaît dans les archives qu'à dater de 1806; sa correspondance avec le maire ou les membres de l'administration est des plus actives; tout lui est prétexte à écrire. Ainsi :

Le 21 août, il écrit au maire au sujet de l'Exposition annuelle.

Le 22 août, nouvelle lettre demandant que la distribution des prix soit renvoyée au 12 septembre, etc., etc.

Pour simplifier cette correspondance, nous ne reproduisons ici que les actes administratifs pouvant présenter un certain intérêt historique :

Arrêté au sujet de la distribution des prix à l'école.

Marseille, le 22 août 1806.

« Nous, maire de Marseille, l'un des trésoriers et officiers de la Légion d'honneur.

« Vu l'arrêté du 1er complémentaire an XII, approuvé par Son Excellence le ministre de l'intérieur, concernant l'organisation et la fixation des dépenses du Musée et de l'École gratuite de dessin, et affectant annuellement une somme de 200 francs pour la distribution des prix aux élèves de ce dernier établissement;

« Vu les articles 10, 12 et 13 de l'arrêté du 30 fructidor an XIII, portant règlement sur l'enseignement qui sera donné dans ladite École;

« Vu différentes lettres à nous adressées par le directeur du Musée et de l'École gratuite du dessin;

« Considérant que l'article 12 du règlement précité porte que la distribution des prix du cours gratuit de dessin aura lieu chaque année le 5 fructidor, correspondant pour l'an 1806 au 24 août, mais que les élèves n'avaient point terminé à cette époque leurs ouvrages de concours et que le jugement de ces compositions ayant encore exigé un délai convenable, il a été nécessaire de retarder pour cette année le jour de ces distributions;

« Arrêtons :

« ARTICLE PREMIER. — La distribution des prix de l'École gratuite de dessin aura lieu cette année, dans la salle du Musée, le vendredi 12 de septembre à midi précis.

« ART. 2. — Les principales autorités, ainsi que les membres des Sociétés des sciences, des belles-lettres et des arts, seront invités à cette séance.

« ART. 3. — Il sera par nous prononcé un discours analogue à l'objet de la cérémonie.

« ART. 4 — Le directeur de l'École fera un rapport de l'enseignement qui a lieu dans le cours de l'année.

« ART. 5. — On fera l'appel nominal de chaque élève qui aura mérité un prix. Ces élèves seront couronnés par nous, d'une guirlande de chêne et de laurier, et recevront de nos mains le prix qui leur est destiné.

« ART. 6. — Le directeur de l'École est autorisé à faire, pour cette distribution, l'achat des objets énoncés en la note jointe à sa lettre du 7 du courant, à la charge néanmoins de ne point dépasser, pour le montant total de la dépense, la somme de 200 francs réglée par l'arrêté d'organisation de ladite École.

« ART. 7. — Ce directeur est chargé de l'exécution de notre présent arrêté.

« Fait à Marseille, en l'hôtel de ville, le 22 août 1806.

« *Signé :* Antoine ANTHOINE.

« Vu et approuvé par nous conseiller d'État, préfet du département des Bouches-du-Rhône, commandant de la Légion d'honneur.

« A Marseille, le 23 août 1806.

« *Signé :* A. C. THIBAUDEAU. »

Rapport touchant l'ouverture de l'Exposition de 1806.

Le 31 août 1806.

Le directeur du Musée et du Cours gratuit de dessin, professeur de dessin au Lycée, à Monsieur le Maire, l'un des trésoriers et officiers de la Légion d'honneur.

« Monsieur. — Permettez-moi d'avoir l'honneur de vous faire part de ce qui concerne l'Exposition publique des objets d'art.

« Messieurs Guis et Chardigny se sont rendus ce matin au Musée,

d'après l'invitation que j'en ai faite à chacun des membres du jury.

« Les seuls ouvrages qui nous ont été présentés jusqu'à présent sont en très petit nombre, et assez mauvais. Il y a quatre tableaux à l'huile, un en or, sur verre; plusieurs miniatures, trois sculptures en bois, deux gravures en taille-douce, et ce qui est le plus intéressant, l'entrée du port en relief, en bois et carton, avec les forts Saint-Nicolas et Saint-Jean, comme ils étaient avant leur destruction; il y a encore deux ou trois dessins copiés d'après des tableaux. Ce petit nombre d'objets ne nous a pas paru suffisant pour juger et en noter; nous avons décidé que je vous demanderai de retarder l'Exposition jusqu'au jour de la distribution des prix, ce qui donnerait le temps à plusieurs artistes et amateurs de terminer quelque ouvrage.

« Pour moi, je ne peux cette année y mettre que quelques portraits, que j'ai été forcé de faire pour me dédommager des pertes que le Lycée m'a fait essuyer; je vous prie, Monsieur le Maire, de ne point porter de jugement sur ces faibles ouvrages, et d'attendre l'année prochaine pendant laquelle je vais m'occuper de tableaux d'histoire.

« Si vous donnez votre approbation au projet de retarder l'Exposition, veuillez bien me faire l'honneur de me le faire savoir.

« J'ai l'honneur d'être votre très-dévoué et respecteux serviteur.

« *Signé :* GOUBAUD. »

Allocution prononcée par Goubaud à la rentrée des classes.

« Messieurs, — L'École gratuite de dessin se rouvre aujourd'hui, les leçons commenceront demain, les récompenses et les encouragements flatteurs que vous a prodigués M. le Maire, l'intérêt, la bienveillance qu'il a daigné mettre à ce qui regardait notre École, tout doit vous faire redoubler d'émulation et exciter parmi vous une reconnaissance que vous ne sauriez mieux témoigner qu'en étant assidus, appliqués et studieux; ne négligez rien pour être bientôt tous en état de dessiner d'après le modèle que M. le Maire a bien voulu vous promettre, et prouvez-lui par vos progrès que les faveurs dont il vous comble ne seront pas sans fruit.

« Profitez donc, jeunes élèves, et des facilités qui vous sont offertes pour acquérir un talent aussi utile qu'agréable, et des

leçons zélées de vos professeurs dont vos progrès sont la plus douce récompense.

« M. le professeur adjoint va vous faire lecture du règlement que vous devez suivre strictement, sous peine d'être exclus de l'École gratuite de dessin. »

État nominatif des élèves.

Le 21 novembre 1806.

Goubaud soumet à l'approbation du Maire un projet de règlement pour la police intérieure de l'École, et l'état nominatif des élèves qui se sont présentés, s'élevant à 222. Il leur applique l'enseignement mutuel. A cet effet, il présente au Maire le tableau des huit élèves qui doivent remplir les fonctions de surveillants.

Mention honorable.

« De huit élèves choisis dans le nombre de ceux qui ont remporté des prix dans le dernier concours pour être surveillants de tous les autres élèves de l'École gratuite de dessin.

« En raison de leur assiduité comme conduite et succès, sont nommés surveillants de tous les élèves de l'École gratuite de dessin:

« MM. Joseph Gaillard, Joseph Gaimbaud, J.-Joseph Dassy, Nicolas Galinier, Casimir Poize, Louis Michel, Honoré Camoin.

« Joseph Gaimbaud, n'ayant pu concourir pour cause de maladie, n'a point remporté de prix, mais il mérite, par son assiduité, ses progrès rapides et sa bonne conduite, d'être mis au nombre des surveillants.

« Marseille, 16 novembre 1806.

« Le directeur du Musée,

« *Signé :* GOUBAUD. »

Dans le nombre des élèves de l'École, et en dehors des huit précédents, nous relevons les noms de Vidal, qui s'est distingué à Paris comme peintre ; Gouiraud, à Aix ; Bontoux, devenu professeur de sculpture à l'École de Marseille ; Bertrand, le peintre décorateur qui a illustré le premier les cafés de notre ville ; le peintre de marine Barry, et Joseph Dassy, devenu conservateur de notre Musée ; plus le sculpteur Daumas, l'auteur du *Génie de la navigation* qui orne le port de Toulon.

Récompense accordée aux élèves les plus méritants.

Marseille, le 6 décembre 1806.

Le directeur du Musée et du Cours gratuit de dessin, à Monsieur le Maire, l'un des trésoriers officiers de la Légion d'honneur.

« Monsieur le Maire, — J'ai l'honneur de vous faire part que j'ai mis en exécution le règlement de police intérieure que vous avez bien voulu approuver, et que tout marche dans le plus grand ordre dans l'École. Je n'ai qu'à me louer de la subordination, des progrès et de l'assiduité de tous les élèves en général, mais particulièrement des huit surveillants, dont je croirais à propos de récompenser le zèle, en leur tenant classe et les laissant travailler tous les jeudis depuis dix heures du matin jusqu'à deux heures après midi, en faisant participer à cette faveur ceux des élèves qui montrent le plus de dispositions et d'ardeur au dessin, qui sont à peu près au nombre de quarante-cinq. L'intérêt que je prends à leur avancement me fait désirer que vous veuillez bien approuver cette mesure, quoiqu'elle m'occasionne un surcroît de besogne, mais je me croirais coupable si je négligeais les heureuses dispositions que je me réjouis d'avoir trouvées dans ces jeunes gens.

« Veuillez, Monsieur le Maire, agréer l'assurance de mon profond respect et entier dévouement.

« *Signé :* GOUBAUD. »

1807.

Le 20 janvier 1807. — Goubaud annonce au Maire qu'il a reçu vingt-deux nouveaux élèves. Nombre d'entre eux font de grands progrès; il n'a qu'à se féliciter de leur assiduité et de leur application.

Le 2 avril. — L'établissement du modèle aura lieu le plus tôt possible; les élèves seront instruits de cette nouvelle preuve de la sollicitude du gouvernement, etc.

Le 22 avril. — Goubaud s'est occupé du choix du modèle autorisé par le budget. Il a ouvert un cours d'anatomie ; il fait dessiner le squelette à trente de ses élèves qui sont aptes à suivre les divers cours.

Le 3 mai. — Les sculptures gothiques du Musée, extrêmement précieuses, exigent quelques dépenses. M. Millin, conservateur du

Cabinet des antiques de S. M. l'Empereur, en a demandé les dessins. Goubaud s'en occupe, etc. (Au bas de la susdite lettre, 72 francs sont alloués pour la réparation réclamée.)

Le 15 mai 1807. — L'architecte Penchaud s'occupe de la restauration de ces sculptures.

Le 21 mai. — Projet de règlement.

Le 11 août. — Installation de l'École. L'architecte présentera l'état des dépenses et suite de pièces relatives à la distribution des prix.

Le 27 août. — Arrêté relatif à la réorganisation de l'École. (Voir plus bas.)

Le 8 septembre. — MM. Chardigny, de Saint-Vincent, Guis et Goubaud ont désigné les prix que M. le Maire doit distribuer. Suit l'état nominatif des lauréats.

Les premiers prix sont dévolus à Joseph Dassy et à Honoré Camoin.

Le 22 septembre. — Il est nécessaire, pour le jour de la distribution des prix, qu'une garde composée de 12 soldats et un caporal soit envoyée à l'École, ainsi que la musique du régiment des Suisses, avec lesquels Goubaud est d'accord.

Suit une longue liste anonyme des personnalités officielles et des corps constitués convoqués dans cette circonstance. Le gouvernement, amoureux du faste et de l'apparat, tenait à donner un grand éclat à ces sortes de cérémonies : elles devaient, selon lui, stimuler l'émulation des citoyens.

Le 28 octobre 1807. — « *Le modèle Tamisié a été exclu de la Société des portefaix. Les appointements qu'on lui alloue deviennent insuffisants.* » Le rapporteur de cette Société aurait conclu que c'était là un métier de paresseux, et que le susdit Tamisié n'était plus digne d'appartenir à une aussi respectable corporation.

ARRÊTÉ

Concernant l'École gratuite de dessin, l'Académie du modèle et le Musée.

« Nous, Maire de Marseille, l'un des trésoriers et officiers de la Légion d'honneur,

« Vu l'arrêté de M. le conseiller d'État, préfet, du 1er complémen-

taire an XIII (18 septembre 1805), approuvé par S. Exc. le ministre de l'intérieur, portant organisation de l'administration du Musée et d'une École gratuite de dessin à Marseille;

« Vu la somme portée au budget de 1807, pour l'établissement d'une Académie du modèle;

« Considérant que les progrès de plus de trois cents élèves, successivement admis dans cette École, ont fait revivre dans cette ville, au degré le plus satisfaisant, le goût, la connaissance et la pratique des arts du dessin;

« Que l'établissement de l'Académie du modèle va offrir à ces jeunes et intéressants élèves de nouveaux motifs d'émulation et un moyen de perfectionnement;

« Que cette institution véritablement utile doit rendre à l'enseignement l'étendue et l'éclat qu'il eut dans l'ancienne Académie de peinture, où se sont formés tant d'illustres artistes qui ont honoré le nom de Marseille;

« Considérant que cette extension donnée à l'enseignement de l'École gratuite de dessin nécessite de nouvelles dispositions pour en déterminer l'organisation, et qu'il importe de réunir dans un seul règlement tout ce qui a rapport à l'ordre, à la police et à l'administration intérieure de ces établissements communaux;

« Arrêtons :

§ 1er. — *École gratuite de dessin.*

« Article premier. — Le directeur du Musée est chef de l'École gratuite de dessin; l'enseignement est donné par lui et par un professeur adjoint.

« Art. 2. — Les fonctions du professeur adjoint sont d'aider le directeur dans l'enseignement, et de se conformer, à cet égard, à tout ce qu'il lui prescrit.

« Art. 3. — Le cours gratuit de dessin s'ouvrira, chaque année, le 1er novembre. Les élèves qui ne seront pas inscrits du 1er au 30 octobre, ne seront pas admis au cours de l'année.

« Art. 4. — Il ne sera reçu aucun élève au-dessous de l'âge de dix ans.

« Art. 5. — Tout élève qui ne sera pas en âge de majorité ne sera reçu que sur la présentation des parents ou tuteurs, auxquels

il sera donné connaissance des règlements, et qui signeront au registre tenu pour les présentations.

« Art. 6. — Le directeur tiendra note de la conduite des élèves; et ceux qui auront troublé l'ordre, qui ne seront pas assidus ou ne feront pas de progrès, seront, après trois avertissements, exclus par nous du cours, sur la proposition du directeur, soit pour un temps limité, soit définitivement, s'il y a lieu.

« Art. 7. — La classe du dessin durera deux heures; les portes ne seront ouvertes que pendant le premier quart d'heure. Les élèves qui tarderont davantage à arriver ne pourront plus entrer.

« Art. 8. — L'heure de la classe est fixée, en été, depuis six heures du matin jusqu'à huit; et en hiver, depuis deux heures du soir jusqu'à quatre.

« Art. 9. — Toute dégradation extraordinaire est à la charge de celui qui la commet.

« Art. 10. — Au commencement du deuxième trimestre, le directeur donnera aux élèves les sujets qu'ils devront traiter pour concourir aux places et, à la fin du trimestre, il y aura un examen pour classer les élèves suivant leur force.

« Art. 11. — Au commencement du troisième trimestre, le directeur donnera aux élèves les sujets du dessin qu'ils devront traiter jusqu'à la fin de l'année pour concourir aux prix. Le 15 août, il y aura un examen pour juger les compositions.

« Art. 12. — L'examen sera fait par une commission nommée par nous, et dont le directeur et le professeur adjoint feront nécessairement partie.

« Art. 13. — La distribution des prix aura lieu vers la fin du mois d'août, aux jour et heure qui seront indiqués par nous, et suivant le cérémonial que nous aurons réglé.

§ 2. — *Académie du modèle.*

« Art. 14. — Le directeur de l'École gratuite est chef de l'Académie du modèle et chargé de l'enseignement des élèves qui y sont admis; en son absence, l'Académie est sous la direction du professeur adjoint.

« Art. 15. — Cette Académie est particulièrement destinée aux élèves qui ont suivi le cours gratuit du dessin et y ont remporté des prix.

« Pourront néanmoins y être admis, lorsqu'il y aura des places vacantes, les élèves étrangers à l'École gratuite qui seront reconnus en état de dessiner le modèle.

« En cas de concurrence aux places, elles seront mises au concours.

« Art. 16. — Le modèle est nommé par nous, sur la présentation du directeur; il suivra les consignes que le directeur lui donnera.

« Art. 17. — Il y aura, à la fin de chaque année, un concours et une distribution de prix qui se fera en même temps que celle de l'École de dessin.

« Art. 18. — Les règlements pour l'intérieur de l'Académie sont les mêmes que pour l'École gratuite de dessin.

§ 3. — *Musée.*

« Art. 19. — Le directeur du Musée est chargé de surveiller l'entretien et la conservation des objets d'art et autres effets existant dans le Musée.

« Art. 20. — Il est, à cet effet, dressé à double un inventaire descriptif desdits objets, lequel est signé par le directeur, avec obligation de les représenter toutes les fois qu'il en sera requis. Un des doubles est déposé à l'hôtel de ville et enregistré. Cet inventaire est vérifié dans tous les temps où nous le jugerons convenable.

« Art. 21. — Les autorisations nécessaires pour les dépenses de l'entretien de l'École gratuite, de l'École du modèle et du Musée, sont données par nous au directeur, qui nous rend compte de ses opérations à ce sujet.

« Art. 22. — Le directeur a sous ses ordres le conservateur et le concierge du Musée : ils sont tenus de lui obéir. En cas de négligence ou malversation, il nous en portera ses plaintes.

« Art. 23. — Les consignes seront données par nous, sur la proposition du directeur, et affichées à l'extérieur des portes, pour être exécutées.

« Le conservateur et le concierge maintiendront ces consignes, chacun en ce qui le concerne.

« Art. 24. — Le conservateur et le concierge sont tenus d'être toujours au Musée; ils ne peuvent s'en absenter qu'avec la permission du directeur, ni s'éloigner de la ville sans notre autorisation.

« Art. 25. — Les fonctions du conservateur sont de tenir propres les salles, de soigner les objets d'art, de surveiller le public pendant les heures d'ouverture du Musée, et les élèves qui y sont admis pour l'étude ; d'empêcher les dégradations, de saisir ou de faire saisir les individus qui en commettront.

« Art. 26. — Le devoir du concierge est d'aider le conservateur dans ses fonctions, autant que le service de la porte le permet.

« Art. 27. — Il y aura, le 1er septembre 1808, et à pareille époque tous les deux ans, dans une des salles du Musée, une exposition publique des ouvrages de dessin et de peinture des élèves de l'École et des artistes, ainsi que de tous les autres objets d'art. L'exposition durera un mois ; les ouvrages ne seront admis qu'après avoir été jugés dignes de l'exposition par une commission nommée par nous, comme en l'article 12.

« Art. 28. — Le présent sera imprimé, publié et affiché partout où besoin sera.

« Fait à Marseille, en l'hôtel de ville, le 24 août 1807.

« Antoine Anthoine.

« Vu et approuvé par nous, Conseiller d'État, préfet du département des Bouches-du-Rhône, commandant de la Légion d'honneur.

« A Marseille, le 27 août 1807.

« En empêchement de M. le conseiller d'État, préfet, le secrétaire général de la Préfecture : Girard. »

Cours supplémentaires.

L'arrêté ci-dessus fut affiché aux quatre coins de la cité. Comme enseignement et expositions, les traditions de l'ancienne Académie de peinture étaient renouées (art. 27). L'installation des cours du modèle entraînait les cours d'anatomie et d'ostéologie.

La géométrie et les cours d'architecture civile, moins l'architecture navale, qui ne devait plus être reprise, non encore mentionnée dans l'arrêté, s'imposaient à leur tour. Aussi voyait-on, le 7 juin 1808, le Maire enjoindre à Goubaud de créer une classe de géométrie et de levée des plans ; et le 30 juillet suivant, Goubaud de répondre, en s'excusant : « Les planches, tables et instruments nécessaires qu'il fallait se procurer ont retardé l'installation de

cette classe d'architecture. L'activité que je mettrai à cet arrangement réparera tout cela. »

En effet, on ne vit jamais directeur d'École plus zélé, plus empressé. Il fit alors, pour l'instruction de ses élèves, imprimer chez Terrasson des *Éléments du dessin à l'usage des commençants*, traitant : *des principes de géométrie, des règles à observer pour dessiner d'après la bosse, de la tête vue sous toutes ses faces, des proportions de l'homme et du squelette, le tout orné de planches gravées pour faciliter les explications.*

Nous trouvons, du reste, une attestation authentique du zèle de Goubaud, signée par ses propres confrères, et en terminant notre étude, nous sommes heureux de la reproduire, pour l'honneur de ce digne professeur.

RAPPORT DE FIN D'ANNÉE.

Marseille, 25 septembre 1808.

A M. Antoine Anthoine, Maire de la ville de Marseille, l'un des Trésoriers et Officiers de la Légion d'honneur.

« Monsieur le Maire, d'après votre invitation, nous nous sommes transportés au Musée pour examiner, conjointement avec M. Goubaud, directeur et professeur de l'École gratuite de dessin, les ouvrages des élèves de cette École qui ont concouru pour les prix.

« Ces ouvrages sont divisés en diverses classes : celles de peinture d'après le modèle vivant et d'après la bosse, celles de dessin d'après la gravure, celle de draperies d'après le mannequin, celles de sculpture et celle d'architecture.

« Les ouvrages de concours de peinture d'après la bosse sont au nombre de trois, ils annoncent les plus heureuses dispositions.

« La classe d'Académie en dessin d'après le modèle vivant a fourni sept ouvrages de concours. Quoique l'Académie du modèle soit encore peu ancienne, les élèves nous ont paru avoir fait des progrès extraordinaires. Avoir atteint, dans le cours d'un an, à une telle perfection, est admirable dans d'aussi jeunes élèves!

« Les ouvrages de concours en dessin d'après la bosse sont au nombre de huit; ils sont faits avec beaucoup de goût, de correction et de sentiment.

« Un dessin fait d'après un tableau du Musée a attiré notre attention et nous a paru remarquable. Il ne craindrait pas la comparaison avec des ouvrages d'artistes consommés. Nous lui avons adjugé un prix d'encouragement.

« Parmi les quatre classes de dessin d'après la gravure, qui ont fourni une nombreuse quantité d'ouvrages de concours, la première classe est forte; ceux des seconde, troisième et quatrième classes indiquent beaucoup de dispositions.

« Les ouvrages en dessin de draperies, d'après le mannequin (genre très-difficile) ont été exécutés avec succès.

« Le peu de temps qu'il y a que les élèves étudient l'architecture ne peut laisser exiger des ouvrages considérables en ce genre, ceux qui nous été produits indiquent que les élèves ont bien profité du mois de leçons qu'ils ont reçu, et promettent pour la suite des succès en cette partie!

« La sculpture présente aussi plusieurs élèves assez forts, mais surtout trois académies, faites d'après le modèle vivant, nous ont paru avoir beaucoup de mérite; une des trois en a d'autant plus que son jeune auteur n'a que trois mois de leçons de modèle.

« Nous ne pouvons terminer ce rapport sans rendre à M. Goubaud, directeur et professeur de l'École gratuite de dessin, la justice qui est due à ses talents et au zèle infatigable qu'il met à enseigner dans toutes les parties et à conduire lui-même les travaux de ses élèves. C'est à lui et aux excellentes méthodes qu'il emploie qu'ils doivent les progrès rapides et les succès étonnants que nous avons remarqués dans les ouvrages de cette École.

« Il est rare de trouver un professeur aussi éclairé dans la peinture, le dessin, la sculpture et l'architecture civile, et aussi affectionné à la partie de l'enseignement qu'il entend parfaitement bien. (M. Guis nous paraît le seconder avec zèle.)

« C'est avec bien du plaisir que nous vous rendons ce témoignage en sa faveur, et la pensée poétique que son pinceau a mise au jour dans le portrait de notre auguste monarque, et dont suit le programme, justifie la confiance qu'on a eue en lui pour la direction de l'École. »

PROGRAMME *d'un tableau représentant S. M. l'Empereur des Français, Roi d'Italie, protecteur de la Confédération du Rhin,*

composé et peint par M. J. Goubaud, directeur du Musée et de l'École gratuite de dessin, professeur de dessin au Lycée impérial à Marseille.

« L'Empereur, de grandeur colossale, en grand costume impérial, est assis sur un trône d'or en forme de chaise curule qui repose sur la boule du monde, géographiquement dessinée. Il est vu de face, il étend son bras droit sur l'univers en signe de protection; sa main gauche repose sur le trône et tient en même temps la main de justice. Le fond est un ciel orageux qui s'éclaircit. Des nuages, emblème des troubles au milieu desquels nous étions plongés, se pressent, s'amoncèlent et fuient dans le lointain; l'arc-en-ciel, signe de paix, présage du bonheur, leur a succédé.

« Sur le devant, d'un côté du trône, est sculptée en or, en bas-relief, la statue de la Religion; l'autre côté représente celle de la Justice tenant dans ses mains le Code Napoléon.

« Au-dessous de la statue de la Religion est représenté un aigle tenant dans ses serres un caducée, symbole de la bonne foi et du commerce, et, dans son bec, une branche d'olivier, attribut de la paix, protectrice du commerce. Au-dessous de la statue de la Justice est aussi un aigle tenant dans ses serres la foudre, symbole de la force et de la guerre, et, dans son bec, le laurier de la victoire. Ces deux aigles forment la base des côtés du trône.

« Le cadre du tableau, de la largeur de seize pouces, est divisé dans tout le tour en seize compartiments renfermant, peints en bronze et en bas-relief, les principaux traits de la vie de Sa Majesté et les principales batailles qu'il a données. Cette suite de petits tableaux est faite, par ordre de date, ainsi qu'il suit :

Bataille de Lodi.
Prise de Milan.
Conquête d'Égypte.
Bataille des Pyramides.
Journée du 18 brumaire.
Bataille de Marengo.
Concordat.
Couronnement.
Bataille d'Austerlitz.
Confédération du Rhin.
Entrevue des empereurs de France et d'Autriche.
Bataille d'Iéna.
Entrée à Berlin.
Bataille de Friedland.
Entrevue à Tilsitt entre Napoléon et Alexandre.

« Le dernier bas-relief représente, au milieu, le buste de Sa

Majesté l'Empereur; les sciences et les beaux-arts, relevés et protégés par cet auguste Monarque, s'empressent de le couronner D'un côté est élevée une pyramide sur laquelle la ville de Marseille, représentée avec les attributs qui la caractérisent, grave le nom de Napoléon au-dessus de ceux des grands hommes, tels que Cyrus, Alexandre, etc., qui sont tracés sur la pyramide. De l'autre, on voit une figure avec les attributs de l'Envie et de la Discorde s'enfuyant et cherchant à se cacher au milieu des ruines des sciences et beaux-arts, dont elle avait elle-même causé la destruction. »

On trouve, dans nos *Annales de la peinture* (p. 404 à 490), l'historique abrégé de l'École de Marseille jusqu'en 1860, et la continuation de cet historique jusqu'à nos jours dans l'*Art dans le Midi, Marseille et ses édifices* (4e vol., p. 212 et suiv.); mais les documents et pièces d'archives de 1788 à 1808, reproduits dans la présente étude, nous étant alors inconnus, sont absolument inédits.

TABLE GÉNÉRALE

Pages.
1788 à 1808. — Entrée en matière 907
1788. — Éphémérides. — Médaille frappée pour consacrer le souvenir de l'éclairage public à Marseille. 909
1789. — Hotel des monnaies à Marseille. 910
L'abbé Barthélemi. — M. D'Ageville. 911
1790. — Extrait des registres de la commune de Marseille. — Chaises à porteurs. — Théâtre des Variétés. — Académie de peinture et des belles-lettres. 912
Extrait des registres de l'Académie de peinture, séance des deux Académies réunies ayant à se prononcer sur la valeur d'une œuvre du sculpteur Renaud, soumise à leur jugement. 913
Éphémérides. — Biens nationaux. — Tableaux. — Spectacle. — Inventaire des maisons religieuses. — Réclamation du sieur Renaud, statuaire, et faits divers 914
1790. — Académie de peinture. — Demande pour qu'on lui vienne en aide. 914
Protestation au sujet des violences dont l'Académie a été l'objet de la part de plusieurs de ses membres. 915
Nouvelles doléances de l'Académie 916

Pages.

1790. — Académie des belles-lettres et Sciences de Marseille consultée par l'Administration au sujet du plan des études à présenter aux élèves des Écoles publiques 920
Réponse à ce sujet. 922
1791. — Registres de la commune. — Délibérations. — Fondation de Bibliothèques publiques. — Indemnité au sculpteur Renaud. — Réclamation de sa part. — Projet d'un monument dont ce sculpteur doit être chargé. — Arbre de la Liberté (inauguration) 923
1792. — Registres de la commune. — Professeurs réclamés par les élèves en chirurgie. — Ecole de médecine. — Hôpitaux. — Fonte de cloches. — Autel de la Patrie rétabli. — Portrait de Mirabeau. 924
1793. — Les prêtres et les rois. — Droits de l'homme. — Installation de Mouraille, secrétaire perpétuel de l'Académie, comme maire de Marseille. — Son discours. 925
Faits divers. — Joueurs de tambourin. — Poize, graveur. — Cheminée monumentale de la mairie. — Fête de l'Être suprême. — 2,000 livres au sculpteur Renaud. — Boîtes de la commune converties en canon. — Écoles primaires (organisation) 925
Faits divers (suite). — Arrêté défendant aux comédiens de s'absenter. — Réunion des théâtres. — Mesures disciplinaires contre les comédiens et mandat à Xiquet pour les fêtes publiques 927
Nomination de professeurs et ouverture du Collège national. — Défense de jeter des billets sur la scène du théâtre. 928
Documents. — Décret de la Convention nationale du 1er juillet 1793, au sujet de l'instruction publique 929
Pétition des professeurs de l'Académie de peinture de Marseille auxquels il est dû 4,755 livres 930
Fréron. — Sa proclamation à propos du calendrier républicain. — Fêtes civiques. 932
Avis de la municipalité aux instituteurs particuliers 934
1794. — Éphémérides. — Délibérations à propos de la prise de Toulon. — Injonctions aux directeurs du théâtre Brutus et Mandat au Théâtre-National, même objet. — Démolition de l'église Saint-Victor 936
Travaux publics. — Mandat de six mille livres au statuaire Renaud, etc. . 937
Instruction publique. — Nomination de commissaires à cet effet 937
Organisation des écoles primaires. — Arrêté. 938
Travaux publics, façade de la mairie à réparer. — Architectes soumis à des examens de capacité. — Ordre de fermer les écoles privées (mesure d'ordre). — Proposition de démolir l'autel dédié à l'Éternel. 940
Statue de la Liberté payée 1,000 livres au sculpteur Ferdinand 941
Inventaire des objets d'art déposés à la mission de France 941
Avis aux instituteurs et aux institutrices des écoles non primaires. 942
1795. — Faits divers. 943
Société populaire de Marseille. — Séance remarquable. 943
Théâtres. — Représentations populaires abolies. — Faits divers. — Nomination de médecins pour les hospices et de professeurs pour les lycées et collèges, etc. 943
Fondation d'une École de mathématiques à l'Observatoire 945
Documents. — Les ventes d'objets d'art par ministère public sont inattaquables. 945

Pages.

1796. — Les administrateurs des Bouches-du-Rhône aux administrateurs du district de Marseille 946
Réponse. — Faits divers. 946
1797. — Faits divers. 948
Réattu réclame le payement de ses peintures du temple de la Raison. — Ses travaux rapportés de Rome, etc., etc. 948
1798. — Faits divers. 949
Pièces et documents relatifs au Musée de Marseille et à son École de dessin. . 949
Guénin aux administrateurs du bureau central. 950
Local nécessaire au Musée, réclamé, et copie de la lettre de Chardigny. . 951
Les administrateurs du Musée aux administrateurs de la municipalité. . . 952
Topino Lebrun, peintre. — Étude documentaire 953
Musée. — Son origine et son organisation. — Don de tableaux par le gouvernement. — Lettre du préfet Ch. Delacroix à ce propos, etc. . . 957
1799 à 1802. — Éphémérides. — Faits divers. — Monument élevé à Bonaparte par la ville d'Aix; au général Desaix, à Marseille; au général Joubert, à Toulon. — Médaille en l'honneur du Premier consul. 962
Convois d'objets d'art passant par Marseille. 965
1803 à 1806. — Éphémérides. — Faits divers. — Installation d'une nouvelle municipalité. — Discours du préfet Thibaudeau. — Suite de Bulletins de victoires lus au théâtre. — L'historien Ruffi 966
Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts de Marseille 968
Séance du 1er floréal an VII du Musée de Marseille. — Le Lycée demande une salle pour tenir ses séances 968
Le Lycée renouvelle sa demande. 969
Le Ministre applaudit aux vues du Lycée 969
Nouvelles félicitations du ministre 970
Autographes de M. de Saint-Jacques de Silvabelle et de Della Maria . . . 972
Revue générale des travaux du sculpteur Chardigny 972
Tombeau du général Desaix, par le sculpteur d'Antoine, et projet de fontaine pour la place de la Victoire (place Saint-Ferréol). 979
Libération de la ville à propos des travaux exécutés par le sculpteur Reynaud 980
École de dessin de Marseille. — Goubaud, directeur, 1806. 984
Arrêté au sujet de la distribution des prix de l'École 984
Rapport touchant l'ouverture de l'Exposition de 1806. 985
Allocution de Goubaud aux élèves pour la rentrée des classes 986
État nominatif des élèves 987
Récompenses accordées aux élèves méritants 988
1807. — Augmentation des élèves. — Classe du modèle. — Choix dudit modèle. — Antiques à réparer. — Architecte Penchaud. — Prix à décerner. — Garde et musique pour distribution des prix. — Personnages à inviter par ordre supérieur. — Modèle Tamisié exclu de la Société des portefaix 988
Arrêté. — Réorganisation de l'École. — Académie du modèle et Musée. 989
Cours supplémentaires 993
1808. — Rapport de fin d'année. 994
Programme d'un tableau de Goubaud 995

XXXIII

RECHERCHES

CONCERNANT

LES VOLETS DU RETABLE DE SAINT-BERTIN

Les deux volets du retable de Saint-Bertin, aujourd'hui conservés à la Haye dans le palais du prince royal, faisaient autrefois partie, dans l'église d'une abbaye de Saint-Omer, d'un riche ensemble d'orfèvrerie et de peinture difficile à reconstituer. Attribués depuis plus d'un siècle à Memlinc, ils révèlent la main d'un maître, son contemporain, presque son égal, dont les documents ne font point connaître le nom.

L'éminent historien de l'Art au quinzième siècle, M. Léon de Laborde, a fait ressortir l'intérêt que présentent ces peintures, en des lignes dont le tour élégant relève encore l'importance : « A « quel homme de talent, écrivait-il en 1851, doit-on attribuer ces « deux pages délicieuses? Est-ce Memlinc dans une phase parti- « culière de son talent, peignant d'une manière différente et, à « quelques égards, moins précise qu'à Bruges? Est-ce un rival? « Est-ce un élève? Si ce tableau est d'une autre main, il faudra « compter avec elle comme avec l'une des plus habiles; et quand « on voudra citer les merveilles de la peinture, on mentionnera, « dans le nombre, les deux volets du retable de Saint-Bertin... « Je n'aurai de repos, ajoute M. de Laborde, que lorsque je retrou- « verai la date, le prix et le nom de l'auteur de ces tableaux[1]. »

Cette dernière phrase trahit un désir bien vif, un dessein bien arrêté d'opérer des recherches aussi complètes que possible sur les volets du retable de Saint-Bertin. Mais, détourné sans doute par d'autres travaux et par la direction des Archives nationales de la France, l'auteur des *Ducs de Bourgogne* ne put mettre son projet à exécution.

[1] Léon de Laborde, *les Ducs de Bourgogne, Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le quinzième siècle.* Paris, 1849 et 1851, t. II, Préface, p. xliv.

Notre existence étant consacrée à des recherches sur l'histoire de l'Art dans le nord de la France, nous nous sommes demandé s'il ne serait point possible de répondre aux questions que s'était posées de M. de Laborde. La destruction de la série principale des comptes de l'abbaye de Saint-Bertin et de l'ensemble de ses archives rendait le travail difficile et son résultat problématique. Nous l'avons néanmoins entrepris.

Il était d'abord indispensable d'étudier avec soin les peintures des deux volets : grâce à la bienveillante intervention de M. Van Riemsdyck, archiviste de l'État à la Haye, nous avons pu obtenir l'autorisation, en trois voyages différents, d'examiner sur place, aussi longtemps que nous le désirions, toutes les scènes représentées sur ces deux volets; il nous a été possible d'en faire une description complète, de contrôler ce qui avait été écrit à leur sujet et de les comparer aux œuvres des grands maîtres de l'École flamande primitive.

Dans le nord de la France, nous avons exploré minutieusement les archives et les bibliothèques de Saint-Omer, d'Arras, de Douai. de Lille, de Valenciennes, d'Amiens, et consulté tous les documents, les manuscrits et les ouvrages imprimés, où pouvait se trouver le moindre renseignement, le plus lointain point de repère. Peu à peu, la lumière s'est faite sur certains côtés de la question; par l'analyse, la comparaison et le groupement des textes et des faits, nous sommes parvenu à reconstituer le retable de Saint-Bertin en son entier, à tracer une description et une histoire complète de l'œuvre du peintre et des orfèvres, à en déterminer le donateur, la date et le prix, et à présenter des conjectures assez probables sur ses auteurs présumés, au sujet desquels nous avons trouvé de nombreux renseignements encore inédits. Le travail a été long, difficile, délicat. S'il n'aboutit pas, sur un point, à des conclusions complètement définitives, du moins n'a-t-il pas été sans résultats.

Nous exposons ces résultats dans l'étude qui suit. Elle se divise en deux parties. La première est consacrée à une description détaillée et à une appréciation de toutes les compositions qui figurent à l'extérieur comme à l'intérieur des deux volets de la Haye et de deux autres panneaux plus petits, qui sont aujourd'hui conservés à Londres. La seconde partie du travail est une étude histo-

rique, où nous résumons tout ce que nos recherches nous ont permis de trouver au sujet de la reconstitution des parties et de l'ensemble du retable de Saint-Bertin, sur le donateur, le prix et la date de l'œuvre, et enfin sur les orfèvres et le peintre qui en sont les auteurs présumés.

Dans les recherches et dans leur exposé, nous nous sommes fait une loi de suivre les règles de la critique la plus sévère, et d'éviter les interpolations, les citations inexactes et les conjectures hasardées que plusieurs écrivains se sont permises concernant les mêmes volets du retable de Saint-Bertin.

Une étude sur Simon Marmion, qui est probablement l'auteur des peintures de ces volets, suivra ce premier travail.

DESCRIPTION DES VOLETS DU RETABLE [1].

Les deux volets conservés à la Haye sont formés de deux panneaux de chêne, offrant chacun 1m,46 en largeur, et 0m,57 en hauteur. L'encadrement doré qui les entoure et les gonds dont il est muni datent de notre siècle.

Ces volets sont peints sur les deux faces. La partie extérieure est en grisaille. La partie intérieure, dont la peinture est polychrome, est la plus importante au double point de vue de l'art et du sujet. La vie de saint Bertin y est représentée en dix compositions principales, complétées presque toutes par plusieurs scènes épisodiques et jetées en des édifices, des appartements, des cloîtres et des paysages qui forment le fond du tableau. Comme les panneaux de la châsse de sainte Ursule de Memlinc, comme les pré-

[1] Les deux volets de la Haye ont été décrits avec autant de soin que d'exactitude dans le *Nederlansche Kuntsbode* (nos des 23 avril, 30 avril et 14 mai 1881), par un critique d'art hollandais, M. Victor de Stuers. Nous tenons à dire que notre description est en partie traduite de celle de M. de Stuers; nous avons d'ailleurs contrôlé minutieusement, *de visu*, l'exactitude de l'ensemble et de tous les détails. Nous citerons pour mémoire la description de ces volets par M. Michiels, qui est très courte et en plusieurs points absolument fantaisiste (*Histoire de la peinture flamande*, t. III, p. 398), et celle de Crowe et Cavalcaselle, qui ne lui consacrent que quelques lignes en partie inexactes. (*Les Anciens peintres flamands*, t. II, p. 44.) Nous nous sommes servi, pour l'interprétation des scènes, des *Acta sanctorum Belgii*, où se trouvent reproduites les *Vies* les plus anciennes de saint Bertin.

delles de Raphaël et des maîtres de l'Ombrie, ces compositions unissent à la largeur d'exécution des grandes pages toute la finesse des miniatures; le visiteur se laisse aller durant des heures à admirer le soin délicat avec lequel sont exprimés les personnages, les costumes, les étoffes, les objets d'ameublement, les motifs d'architecture. Une description complète, minutieuse, est indispensable pour faire apprécier ces peintures et mettre en relief l'ensemble de l'œuvre et ses multiples détails.

I

VOLET DE GAUCHE DE LA FACE INTÉRIEURE.

Le volet de gauche de la face intérieure montre cinq compositions d'inégale largeur, dont les quatre premières sont représentées sous des édifices formant un ensemble architectural et la cinquième dans un paysage.

I. — La première est consacrée à l'idée générale qui a inspiré l'œuvre : la vénération, par l'abbé et les religieux de Saint-Bertin, du Dieu de l'autel et des reliques du fondateur de l'abbaye.

Au milieu d'un porche gothique couronné d'un pignon et formant cadre autour de la scène, s'ouvre une salle tendue d'un drap d'or broché de grosses fleurs, comme Memlinc en a représenté dans ses tableaux, et carrelée de dalles rouges, blanches, vertes ou grises.

Au centre, sur un prie-Dieu garni d'une housse vert sombre et portant un livre ouvert dont on distingue les initiales et le texte à lignes très serrées, un abbé est agenouillé, les mains jointes, les regards levés vers l'autel où sont conservés le Saint Sacrement et la châsse renfermant les reliques de saint Bertin. La tête est évidemment un portrait : elle est empreinte d'un sentiment de dignité et d'une grande distinction; son signe caractéristique est un nez large et arrondi à sa partie inférieure[1]. L'abbé porte un rochet et, par-dessus, une chape en drap d'or cramoisi, bordée d'un orfroi très

[1] Ces particularités se remarquent aussi sur un portrait au crayon du même abbé, qui se voit au folio 265 du *Recueil de portraits* conservé parmi les manuscrits de la Bibliothèque d'Arras sous le numéro 266. C'est évidemment la même tête que sur le retable, mais à un âge plus avancé.

fin, où sont figurés quatre apôtres, et retenue sur la poitrine par une agrafe à l'image de la Vierge; à ses doigts, des bagues dont la lumière fait étinceler les pierreries; non moins riches sont ses insignes, la mitre et la crosse.

Un religieux Bénédictin d'un certain âge, les cheveux taillés en rond autour de la tête, revêtu de la robe noire de son Ordre et d'un surplis presque diaphane, est agenouillé à gauche derrière l'abbé; un livre à la main, le visage tourné vers le maître-autel, il prie dévotement. Sa tête est caractéristique; ce doit aussi être un portrait.

Au-dessus des deux personnages plane un ange, aux longs cheveux blond doré qu'un cordon retient sur les tempes, enveloppé dans une robe verdâtre aux plis flottants, comme on en voit surtout dans les tableaux de Roger van der Weyden. Il tient à la main un écu qui porte au 1 *et 4 de gueules à un rencontre de cerf d'or à la bordure engrelée de même, et au* 2 *et* 3 *d'or au chevron de gueules accompagné de trois merlettes de sable.* Ce sont les armes de Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin, de 1450 à 1473, qui a fait exécuter le retable. Ce premier sujet est traité de main de maître.

II. — La vie de saint Bertin, qui se déroule dans les autres compositions, commence sur la seconde par sa naissance. Une porte, inscrite dans un arc surbaissé et que surmonte une riche balustrade protégée elle-même par un toit en ardoises, laisse voir, dans une chambre, un lit dont la couverture en étoffe rouge est à demi cachée par une draperie doublée de fourrure; à l'un des rideaux du baldaquin, qui est aussi en étoffe rouge, est attachée une médaille à tête de Christ; à côté, un bassin de cuivre et une aiguière, posés sur la natte en jonc qui recouvre le plancher.

La mère de saint Bertin, vêtue d'une robe de nuit de couleur blanche et portant un mouchoir de même couleur noué autour du front et de la nuque, occupe le lit : une sage-femme, dont la robe est verte et le front décoré de la coiffure à double corne du quinzième siècle, lui présente, avec un geste plein de grâce, son petit nouveau-né. La mère le reçoit en ses mains, et son regard s'arrête sur lui avec un profond sentiment de bonheur. L'expression des figures est fine et pleine de vérité.

La chambre que nous venons de décrire est séparée par une

cloison en planches d'une autre chambre, visible par une porte entre-bâillée, où sont posées, sur une crédence en chêne, une aiguière en étain et une serviette de toile blanche, objets qui sont toujours préparés, dans les villages des Pays-Bas, au moment de la naissance d'un enfant. L'auteur des volets suppose qu'il en était de même sur les bords du lac de Constance, pays d'origine de saint Bertin [1].

L'ensemble de cette composition charme par sa délicatesse, son expression naïve et sa vérité exempte de réalisme : c'est une scène d'intérieur digne des meilleurs maîtres flamands, qui n'est pas déplacée sur le retable d'un autel.

III. — Saint Bertin recevant l'habit religieux à l'entrée de l'abbaye de Luxeuil, tel est le sujet de la troisième composition. Le portail, sous lequel s'accomplit la cérémonie, est d'une grande richesse d'architecture et d'ornementation : ses contreforts sont décorés de niches et de statues; sur le tympan, dont l'arcade est romane, est représenté le jugement dernier, avec le Christ assis sur un arc-en-ciel, la Vierge et saint Jean-Baptiste à ses côtés, deux anges sonnant la trompette et des chérubins sur l'archivolte, le tout en haut relief polychromé et se détachant sur un fond rouge; par le portail, on entrevoit une église avec des colonnes formant galerie près desquelles un homme est agenouillé, et plus loin un autel.

L'abbé de Luxeuil, qui devait être Eustache d'après un manuscrit et Wallaert d'après un autre, est revêtu, de même que le religieux dont il est accompagné, de la robe et du scapulaire noirs de Bénédictins; debout, à gauche près du portail, il s'apprête à passer le scapulaire sur les épaules du jeune Bertin. L'expression du visage de l'abbé est grave et élevée; celle de la figure du novice est pieuse et empreinte d'une joie contenue.

A droite, un groupe de trois personnages assistant à la cérémonie. L'un, vu de dos, montre une tonsure comme celle d'un moine, mais porte un habit vert foncé doublé de fourrure ; le second, qui est vêtu en vert clair et dont le chaperon est en drap rouge, regarde Bertin avec un sentiment de tristesse résignée; le troisième, coiffé d'un chapeau plus petit, porte des culottes rouges

[1] *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 626.

collantes avec une tunique bleue très courte, et tient à la main une petite verge noire semblable à celle des officiers de justice. Ce dernier serait-il un parent de Bertin, qui était de noble origine? Peut-être sont-ce des personnages placés, dans la scène, par le goût, le caprice de l'artiste? En peignant ces têtes, l'auteur des volets a évidemment recherché des types variés.

IV. — La scène de la quatrième composition, représentée dans le même ensemble architectural que la précédente, se passe dans la Gaule Belgique, au pays des Morins, où saint Omer, ancien religieux de Luxeuil, était, vers le milieu du septième siècle, évêque de Thérouanne. Bertin et ses deux compagnons Momelin et Ebertramne, vêtus de l'habit des Bénédictins, portant des besaces de cuir et des bâtons de pèlerin, arrivent dans la Morinie pour y fonder un couvent et y répandre la foi. Ils s'agenouillent devant l'évêque. Celui-ci de la main droite relève Bertin, et de la gauche il tient son chaperon, qui est de couleur rouge. Il porte une robe longue, sorte de soutane, rouge aussi, et au-dessus un rochet blanc diaphane qui laisse apercevoir les plis et la couleur de la robe. Derrière lui, un religieux dont la tête est très bien modelée, Bertin incline la tête avec une expression de déférence; l'un de ses compagnons lève vers l'évêque des regards suppliants. C'est encore une scène exprimée avec beaucoup de vérité.

Le fond de la composition est occupé par une maison en pierres de taille et en briques rappelant les constructions flamandes du quinzième siècle; quelques marches, près desquelles est un singe attaché par une chaîne de fer, conduisent à une petite porte ouverte qui laisse apercevoir une salle avec fenêtres à profondes embrasures garnies de sièges en pierre. La scène se passe sous un porche représenté au premier plan, qui ouvre sur une cour intérieure; au-dessus du porche, dont l'arcade est romane, une niche avec un ange tenant un écusson sans armoiries, et, comme crête de la niche, un épi peint et doré, d'un très beau caractère, qui se détache sur le fond gris bleu des ardoises du toit.

V. — Reste à étudier, sur le volet de gauche, la cinquième composition. Après avoir résidé pendant quelques années dans un monastère construit sur la petite colline, voisine de la rivière appelée l'Aa, où se trouve aujourd'hui l'église paroissiale de Saint-Momelin, Bertin et ses deux compagnons, à cause du grand nombre

de leurs religieux, se décidèrent à chercher un plus vaste emplacement. Ils montèrent, disent les *Acta*, dans une petite barque, et, espérant que Dieu lui-même les guiderait, ils se laissèrent aller au courant des rivières et des marais qui couvraient alors la région où s'étendent de nos jours la ville de Saint-Omer et les localités voisines. La barque, conduite par un ange, remonta le cours rapide de l'Aa, puis, au moment où Bertin, récitant un psaume de l'office du jour, prononçait le verset *Hæc requies mea in sæculum sæculi*, c'est ici le lieu de mon repos pour les siècles des siècles, la barque s'arrêta et demeura immobile. Voyant en ce fait la volonté de Dieu, le saint déclara qu'il fonderait un monastère en cet endroit; et un riche et puissant leude, Adrowald, lui fit don, à cet effet, par un acte authentique, de la terre de Sithiu et de ses dépendances, parmi lesquelles se trouvait le marais où la barque s'était arrêtée[1].

Voilà le sujet de la cinquième composition. A droite, s'ouvre un vaste paysage bordé par des collines derrière lesquelles s'élèvent quelques tours, et traversé par le cours de l'Aa; à gauche, un château fort, résidence du leude Adrowald, où conduisent un chemin fermé par une barrière, un pont et plusieurs portes dont la dernière est flanquée de deux grosses tours. Le paysage est conçu dans le même esprit que ceux des tableaux de Memlinc, mais avec plus de largeur et une meilleure entente de la perspective.

Au second plan, sur la rivière, vogue une barque montée par trois religieux avec un ange au gouvernail. Au premier plan, saint Bertin, accompagné de Momelin et d'Ébertramne, se présente, en s'agenouillant à demi, devant le leude Adrowald, qui le relève. Ce leude porte un long manteau de velours rouge, broché de fleurs en or et bordé de fourrure; le reste de ses vêtements et ses souliers à la poulaine sont noirs. Derrière lui, quatre personnages : l'un, vêtu d'une tunique bleue et d'un bonnet noir et tenant une verge à la main, représente sans doute l'officier de justice nommé plus tard le bailli; deux autres, les témoins, portent, l'un un vêtement rouge avec un chaperon noir, et l'autre un vêtement vert clair avec un chaperon vert foncé; le quatrième est un notaire ecclésiastique, à l'habit violet, qui lit une charte couverte d'une

[1] *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 568 et 627.

écriture très fine, à laquelle pend un sceau rouge d'une parfaite exécution.

Ce sont, on le voit, les deux principaux épisodes de la légende que nous venons de rappeler. Afin de rendre l'interprétation plus complète, l'auteur des volets a représenté, dans le fond, à droite, le commencement de la construction de l'abbaye : un ouvrier monte des matériaux, un second porte de la chaux et un troisième est occupé à maçonner ; quelques religieux les regardent travailler. Aucun des détails de ce sujet si complexe n'a été négligé.

Les costumes, pour cette composition comme pour les autres, sont ceux qui étaient portés durant la première moitié du quinzième siècle ; les figures ne sont pas moins remarquables, au point de vue de la vérité et de l'expression, que celles des compartiments qui précèdent.

II

VOLET DE DROITE DE LA FACE INTÉRIEURE.

Le volet de droite est divisé, comme celui de gauche, en cinq compositions, aussi de largeur inégale, où sont représentés d'autres épisodes de la vie du saint, qui se passent tous dans l'abbaye de Saint-Bertin.

I. — Le sujet de la première de ces cinq compositions n'est pas moins compliqué que le précédent, et il a été traité d'une manière non moins heureuse. Un leude nommé Waldbert, rappellent encore les *Acta*, possesseur de la villa d'Arques, recourait souvent au ministère de saint Bertin, et il avait l'habitude, en quittant l'église, d'aller lui demander la bénédiction. Un jour, il négligea de le faire, et le moine Duodon en fit la remarque au saint. Celui-ci, inspiré de l'esprit prophétique, répondit à Duodon : « Croyez-« moi, avant d'être arrivé en sa demeure il se repentira de n'avoir « point reçu ma bénédiction. » En effet, quelques heures plus tard, un envoyé de Waldbert arriva en toute hâte auprès du saint, et lui dit qu'en chemin son maître, étant tombé de cheval, s'était cassé la jambe et qu'il attribuait ce malheur à l'oubli dont, à son départ, il s'était rendu coupable envers le saint abbé. Il suppliait ce dernier de vouloir bien, pour le préparer à la mort, lui envoyer

un breuvage bénit de sa main. Profondément touché du malheur de Waldbert, le saint s'empressa d'ordonner au moine Duodon d'aller chercher un peu de vin dans le vase qui se trouvait à la sacristie. Et comme le moine avait fait observer que ce vase était vide depuis plus d'un mois, l'abbé lui dit d'y aller néanmoins. Quand il fut arrivé à la sacristie, Duodon trouva dans le vase, par un miracle de la Providence, un vin dont le parfum était merveilleux; ce vin fut bénit par l'abbé et ensuite porté à Waldbert, qui, après y avoir goûté, fut guéri à l'instant[1].

Ce sujet est représenté dans la première composition du volet de droite. Le premier plan est occupé par une petite cour intérieure, avec un hangar entouré d'un mur en briques; au-dessus de ces constructions, au second plan, un paysage avec quelques collines ondulant à l'horizon et un château sur une hauteur.

En ce second plan, le leude se dirige vers le château, accompagné de sept cavaliers dont l'un porte un faucon, et, en arrivant vis-à-vis d'une croix plantée sur un tertre vert, il tombe de cheval. Au premier plan, le moine Duodon est accroupi auprès d'un tonneau installé sous le hangar, et reçoit dans un pot en étain le liquide miraculeusement obtenu; derrière lui se tient l'envoyé, qui porte des culottes vertes collantes, une toque rouge et une tunique noire très courte sur laquelle semblent être brodées des armoiries. De la porte qui sert d'entrée à la cour, le saint contemple avec calme le miracle. C'est encore une action complète, avec ses diverses scènes.

II. — La seconde composition est le dernier épisode de cette action. L'embrasure d'un porte ogivale richement sculptée sert de cadre à une vaste salle décorée d'une tenture en drap d'or cramoisi et d'un riche dallage. A gauche, sont debout saint Bertin et deux de ses religieux, dont les têtes austères et les vêtements noirs se détachent sur la tenture; vis-à-vis, le leude Waldbert, derrière lequel est agenouillé son fils encore adolescent, se fait religieux et reçoit l'habit des Bénédictins[2]. A côté, trois personnages : un ser-

[1] *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 598.

[2] *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 598 et 599. D'après une *Vie de saint Bertin*, c'est Waldbert qui entra en religion; d'après une autre, c'est son fils. Peut-être le peintre représente-t-il le fils comme étant un *oblat*, c'est-à-dire un enfant consacré à Dieu tout jeune encore et élevé dans l'abbaye pour y devenir plus tard religieux.

viteur portant le riche vêtement en drap d'or que vient de quitter le nouveau religieux, un clerc qui tient un rouleau en parchemin sur lequel sans doute est tracé l'acte de donation à l'abbaye de la villa d'Arques, domaine de Waldbert, et un troisième suivant dont la tête seule est visible.

III. — Un jour, quatre jeunes nobles bretons, Winnoc et ses trois frères, vinrent demander à être admis dans l'abbaye que dirigeait Bertin. Quoique ses religieux fussent déjà au nombre de plus de deux cents, celui-ci les accueillit avec bonté[1]. La troisième composition représente leur admission : saint Bertin, accompagné de quelques moines, se tient à gauche d'un portail et lève la main en bénissant; les quatre frères, la tête rasée et portant déjà l'habit de l'Ordre, sont agenouillés en demi-cercle à ses pieds. Deux laïcs, en costume du quinzième siècle, contemplent la cérémonie.

Ce qui fait l'intérêt de cette composition et de la précédente, où sont représentés des nobles mourant au monde pour s'ensevelir dans la solitude et vivre, après leur mort, dans l'éternité, c'est la funèbre allégorie peinte sur les murs du cloître. Le portail du premier plan, formé de deux arcades ogivales et d'une colonne médiane portant une statue de saint Jean, laisse entrevoir un cloître. Les galeries ouvertes de ce cloître, soutenues par de légères colonnettes, entourent le terre-plein couvert d'herbes et de fleurs où les religieux dorment leur dernier sommeil; la voûte en ogive de ces galeries est de bois peint en rouge, et, sur leurs murs, s'inspirant peut-être du célèbre cloître des Machabées de la cathédrale d'Amiens, où était peinte une danse macabre, l'artiste a représenté une *Danse des morts*, avec des inscriptions sous chaque personnage. « On peut, dit M. de Laborde, mentionner parmi les merveilles de « l'art les deux scènes de la vie de saint Bertin, qui se détachent « sur un fond de cloître, dont les murs, ornés de peintures, repré- « sentent une délicieuse danse des morts. Un élégant page, conduit « par un Frère cicerone, admire attentivement cette décoration ori- « ginale, et on l'admire avec lui[2]. » De gais rayons de soleil se jouent dans la galerie à jour des cloîtres, dans l'herbe du cime-

[1] *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 578 et 597.
[2] De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, Préface, p. xlv.

tière et jusque sur les murs où tourne la danse funèbre : c'est une scène empreinte de la plus vive originalité, rendue avec une habileté remarquable et présentant les effets de lumière les plus puissants et les plus heureux.

L'importance donnée au cloître, au cimetière et à la danse des morts est peut-être une allusion au don d'un terrain fait par saint Omer pour le cimetière des religieux de Saint-Bertin [1] ; mais nous croyons que le peintre a eu surtout en vue la vanité des choses de la terre et la mort au monde dans le cloître.

IV. — L'abbaye de Saint-Bertin était renommée pour la sévérité avec laquelle on y observait la règle qui interdit aux femmes l'entrée dans la clôture. La quatrième composition est consacrée à un événement qui aurait motivé cette sévérité. Dans l'une des dernières années de sa vie, rapportent encore les *Acta*, saint Bertin reçut la visite d'une jeune fille élégamment parée et paraissant être de race princière, sans s'apercevoir que c'était le démon ainsi déguisé pour le tromper. Mais saint Martin, à qui l'abbé venait d'élever un oratoire, apparut subitement et chassa l'esprit mauvais [2].

Une arcade ogivale encadre un appartement peint en gris, au-dessus duquel s'aperçoivent une balustrade en pierre et un pignon richement décoré. Dans cet appartement, saint Bertin est en présence d'une jeune femme. Le saint est debout, la tête modestement recouverte du capuchon ; la femme porte le haut hennin cylindrique du quinzième siècle ; sa robe rouge et bordée de fourrure est très décolletée, et elle la relève d'une main, découvrant ainsi sa jupe en drap d'or et aussi les griffes qu'elle porte aux pieds, ce qui trahit le démon. Saint Martin, revêtu de la chape et de la mitre, s'avance avec un geste plein d'autorité. Le visage de l'abbé exprime la confusion. C'est encore une scène représentée avec vérité et expression.

V. — A cet égard, la cinquième composition, consacrée à la mort de saint Bertin, surpasse toutes les autres.

Le prolongement du motif architectural de la scène précédente présente une chambre dont le plancher est recouvert d'une natte en jonc. Sur un lit garni de rideaux rouges, ayant pour fond une

[1] *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 595.
[2] *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 607 et 608.

tenture en drap d'or, saint Bertin, portant l'habit de son Ordre, est étendu, mourant, le visage décharné et déjà livide, les paupières appesanties par la souffrance. Un religieux, qui se trouve derrière le lit, met le cierge bénit dans la main du mourant; un autre, agenouillé, tient un aspersoir au-dessus d'un vase en cuivre. A gauche, deux autres moines, agenouillés aussi, forment un groupe touchant : l'un lit les prières des agonisants dans un rituel dont ses doigts entr'ouvrent à demi un feuillet, et l'autre, la tête penchée et les mains jointes l'une contre l'autre, est plongé dans la plus amère désolation. Dans le fond, sur le mur sombre de l'appartement, se détachent trois autres figures, aussi très expressives, celles d'un personnage au vêtement vert, d'un religieux debout et d'un leude, reconnaissable à son costume en drap d'or. Au premier plan, à droite, un grand chandelier de cuivre.

Cette scène reporte la pensée vers la mort de saint Bruno, représentée avec plus de mouvement, mais peut-être avec un sentiment moins pieux, par le pinceau de Lesueur.

III

FACE EXTÉRIEURE DES VOLETS.

La partie extérieure des volets a moins d'importance que l'autre face; elle est beaucoup moins remarquable comme peinture. C'est une grisaille figurant l'Annonciation, sujet ordinairement adopté, au quinzième et au seizième siècle, pour l'extérieur des triptyques.

Sur le volet de droite, la sainte Vierge, près de laquelle on lit en caractères gothiques, *Virgo Maria*, et sur celui de gauche, l'archange avec le mot *Gabriel*. A droite, deux prophètes et deux évangélistes, placés sous des arcades ogivales dans l'ordre suivant : le roi David, saint Mathieu, le prophète Isaïe et saint Luc; à gauche, aussi sous des ogives en grisaille, saint Marc, le prophète Michée, saint Jean et le roi Salomon. Chacun de ces personnages tient à la main un phylactère sur lequel se voit un texte des Livres saints, dont l'écriture, grosse gothique du quinzième siècle, est peinte en noir avec l'indication du livre et du chapitre de la Bible et de l'Évangile en rouge.

IV

LES DEUX PETITS PANNEAUX.

Au-dessus des deux grands volets étaient posés deux panneaux, plus petits, peints aussi sur les deux faces. Ces panneaux, qui sont aujourd'hui à Londres au musée de South Kensington, mesurent chacun $0^{m},57$ de hauteur sur $0^{m},20$ de largeur. Ils complètent les sujets des deux volets de la Haye. Sur celui de gauche, jadis placé au-dessus de la naissance de saint Bertin, sont cinq anges, trois jouant de la flûte, et deux revêtus, l'un d'une chape rouge et l'autre d'une chape verte, chantant une antienne dont la notation musicale est tracée sur une longue banderole; au bas des pignons et des pinacles, c'est le ciel se réjouissant de la naissance du saint à la vie. Sur le panneau de droite, au-dessus de la composition représentant la mort de saint Bertin, on trouve une toiture avec un élégant crêtage, et plus haut, deux anges vêtus d'aubes blanches qui, conformément à ce qui se voit sur divers manuscrits, tableaux et bas-reliefs d'Amiens, de Douai et de diverses villes de la Flandre, emportent dans un linceul, vers le ciel, l'âme du saint représentée sous la forme d'un enfant sans désignation de sexe; plus haut encore, le Christ, portant un manteau rouge, est assis sur un trône à dossier élevé, au milieu d'un groupe d'anges : c'est l'entrée du saint dans la vie éternelle. Sur les revers de ces deux panneaux, plusieurs dais et pinacles en grisaille[1].

V

APPRÉCIATION.

De la description qui précède il résulte clairement que l'auteur des volets avait fait une étude approfondie de la vie de saint Bertin, et qu'il s'en était pénétré comme chrétien non moins que comme artiste : la légende du saint y est rappelée jusqu'en ses moindres détails; les sentiments de piété et de renoncement au monde y sont

[1] Nous devons la description de ces deux petits panneaux à l'habile archéologue anglais M. James Weale.

exprimés avec une vérité parfaite. Ces pages sont dues au pinceau d'un peintre docte et pieux. Nous ferons en outre remarquer qu'elles peuvent donner une idée de ce qu'était au quinzième siècle la riche abbaye de Saint-Bertin : de même que les costumes des leudes et de leurs suivants sont ceux des gentilshommes et des pages de l'époque de Philippe le Bon, de même les tentures, les draps d'or, les dallages et les ornements peints ou sculptés sur les murs et les monuments sont sans doute imités de ce que l'artiste avait sous les yeux. Ne nous plaignons pas trop de ces anachronismes. Au lieu de restituer faussement le septième siècle, ces volets font connaître le quinzième en son aspect extérieur.

Les douze compositions jetées, avec leurs épisodes et leurs nombreux personnages, au milieu de motifs d'architecture, d'appartements, de cloîtres et de paysages, sont habilement coordonnées et placées en des espaces d'inégale largeur, d'après l'importance et la nature de leur sujet. Dans cet ensemble très varié, l'action est animée sans être confuse; les groupes et les édifices ne présentent point le parallélisme trop symétrique des tableaux du quinzième siècle.

L'expression des figures n'a rien de conventionnel. Ce n'est plus le type hiératique des vieux maîtres; chacune a son individualité, chacune exprime le sentiment que doit faire naître l'action à laquelle elle participe. Sans être aussi accentué que dans les œuvres de Quentin Metsys, ce caractère est plus marqué dans les volets de la Haye que dans les œuvres des autres maîtres vivant vers 1459. Toutefois, il semble évident que l'auteur des volets s'est inspiré des mêmes traditions que ces derniers maîtres : par tel ange il rappelle van der Weyden, et par tels autres personnages, Thierry Bouts et Memlinc.

En ce qui concerne la vigueur et la précision, le peintre de Saint-Bertin est inférieur aux grands maîtres dont nous venons de parler, surtout à Memlinc. Mais dans son œuvre, les figures sont largement modelées, et les personnages bien posés. Le dessin est meilleur que dans la plupart des tableaux du quinzième siècle; l'entente du clair-obscur et de la perspective est remarquable pour l'époque. Ce qu'il faut surtout admirer, c'est le fini dans le rendu des étoffes, des objets d'ameublement, des motifs peints ou sculptés. Seul, un habile miniaturiste a pu arriver à une

telle perfection, a pu décorer ainsi le fond et l'arrière-plan de ses compositions.

Le coloris est chaud. L'auteur des volets de Saint-Bertin est sous ce rapport de l'école des van Eyck, bien qu'on ne trouve point dans son œuvre la puissance, la coloration ambrée à laquelle seuls ils ont su atteindre. On peut croire qu'il a négligé, de parti pris, les teintes claires, fines et transparentes de van der Weyden, pour rester dans les tons ensoleillés de l'*Adoration de l'Agneau*. Son caractère, c'est une fusion harmonieuse des nuances qui ne manque point d'accentuation, bien qu'elle ne présente pas la précision de Memlinc. Le maître douaisien Jean Bellegambe semble l'avoir imité, mais en restant à un degré notablement inférieur. Le duc d'Aumale possède, dans sa riche galerie, un petit tableau dont le coloris rappelle celui des volets de la Haye. Nous parlerons de ce tableau dans notre notice spéciale sur Simon Marmion.

Depuis longtemps déjà, les volets du retable de Saint-Bertin ont attiré l'attention des amateurs et des hommes spéciaux. Dès 1717, les deux savants Bénédictins dom Martène et dom Durand écrivaient dans leur *Voyage littéraire :* « La vie de saint Bertin, « peinte sur des volets de bois qui couvrent le retable du maître-« autel de l'abbaye de ce nom, n'a point de prix. On dit que le « fameux Rubens offrit de les couvrir de louis d'or, si on vouloit « les lui donner, et d'autres en ont offert davantage[1]. » Un historien de la peinture flamande, Descamps, qui visita Saint-Omer en 1769, à une époque où les œuvres de l'école primitive étaient dédaignées, a remarqué ces volets : « Il y a, dit-il, au-dessus du « maître-autel de l'église de Saint-Bertin, de petits tableaux peints « par Jean Hemmelinck, d'un fini précieux et d'une bonne cou-« leur[2]. »

Voici les lignes que l'habile expert M. Nieuwenhuys, qui attribue aussi ces volets à Memlinc, leur a consacrées dans sa *Description de la galerie de tableaux de S. M. le roi des Pays-Bas :* « Ces précieux tableaux sont au nombre des ouvrages « les plus remarquables de l'auteur de la châsse de sainte Ursule. « Les expressions des figures sont fines et sans affectation; le

[1] *Voyage littéraire de deux Bénédictins*. Paris, 1717, t. II, p. 183.

[2] Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*. Paris, 1792, 2e édit., p. 288.

« pinceau a toute la délicatesse et la suavité qui distingue les « belles œuvres de cet excellent maître. Le clair-obscur et la per- « spective y sont mieux ménagés que dans la plupart des autres « peintures de son époque[1]. »

Nous avons reproduit l'appréciation de M. Léon de Laborde. Sans rappeler ce qu'ont dit de ces volets les historiens de la ville de Saint-Omer, qui sont unanimes pour les attribuer à Memlinc, nous donnerons une traduction du jugement que porte à leur sujet M. Victor de Stuers, critique d'art hollandais. « Ce sont de magni- « fiques tableaux. Le dessin est irréprochable ; les couleurs, qui « sont admirablement conservées, ont une intensité et une dou- « ceur de ton remarquables. Les compositions sont charmantes, « et plusieurs d'entre elles, comme celle de la naissance de « saint Bertin, sont de toute beauté. On admire l'incroyable habi- « leté qu'avait acquise l'artiste pour le rendu de la chair, des « riches étoffes et des broderies, du paysage et de l'architecture... « Ces panneaux sont, en outre, très curieux au point de vue du « costume, des mœurs et de l'art au quinzième siècle ; on y trouve « de beaux modèles de peintures murales, de dallages, d'étoffes « tissées et de broderies[2]. »

M. Victor de Stuers regarde aussi ces tableaux comme des œuvres de Memlinc. Bien qu'elle soit, à notre avis, contestable et même erronée, cette attribution persistante durant plus d'un siècle témoigne en quelle haute estime étaient tenus les volets du retable de Saint-Bertin. Un tableau jugé digne, par l'ensemble des critiques et des amateurs d'art, d'être classé parmi les chefs-d'œuvre de l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* pourrait-il ne pas être une œuvre de premier ordre?

[1] C.-J. Nieuwenhuys, *Description de la galerie des tableaux de S. M. le roi des Pays-Bas*. Bruxelles, imprimerie Delavingne et Callewaert, 1843, p. 27.

[2] Victor de Stuers, *Nederlansche Kunstbode*, n° du 23 avril 1881.

RECONSTITUTION ET HISTOIRE DU RETABLE

SON DONATEUR, SA DATE, SON PRIX, SES AUTEURS PRÉSUMÉS

I

LE RETABLE DE SAINT-BERTIN.

L'antique abbaye de Saint-Bertin, dont il ne reste aujourd'hui que la tour, — l'un des plus beaux monuments du nord de la France, — possédait autrefois des tableaux, des tapisseries, des manuscrits enluminés, des croix à émaux, des châsses ciselées et de précieux vases sacrés d'une haute valeur artistique. L'un des plus beaux et des plus renommés de ces objets d'art était le retable en argent doré du maître-autel, recouvert des quatre volets, peints sur les deux faces, que nous venons de décrire. Il n'existe aucun dessin, aucune description spéciale de ce retable, dont toute la partie en métal précieux a disparu à l'époque de la Révolution. Une étude attentive de divers documents, et surtout les notes peu connues ou restées inédites de quelques voyageurs de la fin du siècle dernier, nous ont permis de reconstituer l'ensemble de cette œuvre et d'exposer les vicissitudes qu'elle a subies.

Le retable du maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Bertin offrait sept pieds de largeur et deux pieds et quelques pouces de hauteur. Sa partie principale, qui formait fond sur l'autel, à l'endroit où se voient ordinairement, de nos jours, un tabernacle, des gradins et des chandeliers, était en vermeil, avec certaines parties en or et quelques autres en cuivre doré. Elle se divisait en sept compartiments, surmontés chacun d'un tympan ogival, que portaient des colonnettes, et décorés de médaillons en or finement ciselés et d'un grand nombre de pierres précieuses. Dans chacun de ces compartiments se voyait une statue en argent, haute d'un pied, complètement dorée, à l'exception des mains et de la tête, qui étaient couleur de chair. Le compartiment central était une fois plus élevé que les autres, et avait quatre pieds de largeur : le Crucifiement y était représenté, avec la Vierge et saint Jean à droite et à gauche; le pied de la Croix s'enfonçait en de gros fragments

de cristal de roche; les têtes des clous qui percaient les pieds et les mains étaient en diamant. Au-dessus de ce compartiment principal s'élevait, tenant lieu de tabernacle, une œuvre ciselée, aussi en or et en argent, d'un caractère artistique très original et d'une très grande richesse, qui mérite une description détaillée. Un *arbre de vie*, selon l'heureuse expression d'un voyageur, formé d'un tronc autour duquel s'enroulaient des épis de blé et des branches de vigne, et montrant à l'extrémité de sa tige un pélican qui nourrissait ses petits, montait jusqu'à une hauteur de douze pieds. A son sommet, ce tronc s'épanouissait en plusieurs branches, à l'une desquelles était suspendue une colombe en or, dans laquelle se conservait la réserve eucharistique. Des anges, agenouillés à l'extrémité inférieure de l'arbre, portaient des flambeaux; plus haut, deux autres anges planaient au-dessus des épis et des raisins, tenant à la main une banderole sur laquelle on lisait : *Ecce panis Angelorum* [1]. Pour l'or comme pour la dorure de tout le retable et du tabernacle, on avait employé l'*or de ducat*, c'est-à-dire l'or réel et compté au poids; sur l'ensemble de l'ouvrage brillaient des diamants et des pierreries [2].

[1] Cette description est empruntée en partie au savant religieux de Saint-Bertin dom Charles DE WITTE, *Grand cartulaire de l'abbaye de Saint-Bertin* (t. VII, p. 6), manuscrit n° 803 de la Bibliothèque communale de Saint-Omer. La reconstitution de l'œuvre et les indications relatives aux détails de son ornementation, proviennent surtout du manuscrit n° 1206 de la Bibliothèque communale de Douai, qui a pour titre : *Narré détaillé d'un voyage de Brabant, Hollande et Flandre, fait par deux Valencenois, l'an* 1789 (t. IV, p. 398). Nous avons aussi mis à profit un ouvrage imprimé auquel M. de Laplane a emprunté des extraits publiés dans ses documents, et qui a pour titre : *le Voyageur françois, ou la connoissance de l'ancien et du nouveau monde*, par l'abbé DELAPORTE (t. XXXIX, p. 36 et suiv.). Ce dernier ouvrage, qui nous a d'ailleurs fourni certains détails intéressants, dit que la réserve eucharistique était conservée dans un soleil en or rayonnant que tenait un ange. Nous avons cru préférable d'adopter à ce sujet la description du manuscrit de la Bibliothèque de Douai, d'après laquelle le Saint Sacrement était conservé dans une colombe en or. Les deux voyageurs de Valenciennes, qui ont vu le tabernacle à une époque où il avait été enlevé du maître-autel pour être placé contre le mur du chevet de l'église et où la reserve ne s'y trouvait plus, ont pu l'examiner de plus près et avec plus de facilité. D'un autre côté, c'était l'usage, dans le nord de la France, de conserver ainsi le Saint Sacrement dans une colombe en or que l'on faisait monter et descendre à l'aide d'une chaîne. Les comptes en font souvent mention, notamment pour des églises de Douai, Cambrai et Arras, comme nous l'avons rappelé dans notre *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle*.

[2] Dom DE WITTE, *op. et loc. cit.*

Une œuvre si précieuse devait être protégée contre la poussière, la fumée des cierges et les autres causes de détérioration. Comme à l'abbaye d'Anchin, à la cathédrale d'Amiens et en plusieurs autres églises, le retable en vermeil fut, à Saint-Bertin, garni de volets en chêne mobiles, couverts eux-mêmes de peintures dignes du lieu où elles se trouvaient et du chef-d'œuvre qu'elles abritaient. Ces volets étaient, ainsi que nous l'avons déjà dit, au nombre de quatre : deux grands pour la partie inférieure du retable, et deux petits pour la partie supérieure, formée du haut de la niche centrale. Lorsqu'ils étaient fermés, ces volets recouvraient complètement le retable en vermeil; on ne voyait que leur face extérieure, peinte d'une grisaille figurant le mystère de l'Annonciation, avec des prophètes et des évangélistes. Lorsqu'ils étaient ouverts, tout le retable en vermeil était visible, et, se rabattant à droite et à gauche, le long des courtines de soie tendues de chaque côté de l'autel, ils offraient au regard les magnifiques peintures de leur face intérieure, représentant la vie et les miracles de saint Bertin.

Les écrivains qui ont parlé de ce retable *de visu* le considèrent comme un chef-d'œuvre. Nous avons déjà cité les appréciations des auteurs du *Voyage littéraire* et de Descamps au sujet des peintures. Un annaliste de l'abbaye qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, dom André Loman, dit que la table d'autel était très belle, fort précieuse et admirée de tous [1]; le savant dom de Witte déclare, en parlant du retable en général, sans distinguer entre le travail des orfèvres et celui du peintre, qu'on le regardait comme un chef-d'œuvre inappréciable [2]. Selon deux voyageurs de Valenciennes qui visitèrent Saint-Omer en juillet 1789, le travail de ciselure du retable est très délicat, et la peinture des *battans* ou volets est si fine et si bien exécutée, la carnation si vive et si naturelle, qu'elle peut passer pour un ouvrage de main de maître [3].

[1] André Loman, *Historiæ compendium...*, p. 102 v°. Ce manuscrit, inédit et unique, où se trouve la Chronique d'André Loman, très importante pour l'histoire de l'abbaye de Saint-Bertin, est conservé à Douai, dans la bibliothèque de M. André Le Glay, avocat, qui a bien voulu le mettre à notre disposition. Voici ce que dit dom Loman au sujet du retable : « Perpulchra et preciosa valde majoris altaris tabula, quam modo omnes admirantur. »

[2] Dom de Witte, *op. et loc. cit.*

[3] Manuscrit n° 1206 de la Bibliothèque de Douai déjà cité, t. IV, p. 397 et 398.

Ce magnifique ensemble d'orfèvrerie et de peinture resta sur le maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Bertin, depuis 1459, époque à laquelle il y avait été installé, jusqu'en 1783. A cette dernière date, l'abbé Josse d'Allesnes, séduit par le faux goût qui dominait durant la seconde moitié du dix-huitième siècle, plaça dans le chœur de l'abbaye ce qu'on appelait alors un *autel à la romaine*[1]. Ce nouveau maître-autel, construit en marbres blanc et bleu, affectait la forme d'une urne; on plaça sous sa table l'antique châsse de saint Bertin[2]. Au retable et à la décoration artistique servant pour le Saint Sacrement, que nous venons de décrire, fut substitué un grand Christ en argent et en vermeil, « au pied duquel » ; disent les deux voyageurs de Valenciennes déjà cités, « est un petit tabernacle, pièce neuve de la main d'un « orfèvre de Lille, d'un goût moderne et d'un travail propre, qui « a coûté soixante mille francs, avec les chandeliers qui l'accom- « pagnent[3] ». Voilà comment et avec quelle dépense fut remplacé le chef-d'œuvre du quinzième siècle. Du moins, on conserva l'antique retable : il fut adapté, avec ses volets, contre le mur du chevet de l'église, derrière le chœur, à la hauteur des chandeliers du maître-autel, de manière à former un fond très riche et tout brillant d'or, sur lequel se détachaient le nouveau tabernacle et le Christ. Il s'y trouvait encore en juillet 1789[4].

L'inventaire de tout le mobilier de l'abbaye de Saint-Bertin fut opéré en vertu du décret du 31 mars 1790, et lorsque la loi du 10 septembre 1792 eut ordonné la remise, entre les mains de commissaires spéciaux, de tous les objets en or et en argent appartenant aux abbayes et églises supprimées, les procès-verbaux furent

[1] Dom Charles DE WITTE, *le Grand Cartulaire*, t. X, p. 358 et 359.

[2] Avant 1783, au-dessus du retable, plus haut que le tabernacle, était posée, comme cela se voit encore aujourd'hui à Nivelles en Brabant pour la châsse de sainte Gertrude, la splendide châsse renfermant les reliques de saint Bertin. Cette châsse, qui était de cuivre doré et datait de 1237, avait sept pieds de longueur, deux de largeur et environ trois de hauteur. La face antérieure offrait l'image du Christ accompagné de deux anges, et la face postérieure, celle de la Vierge, aussi accompagnée de deux anges; sur les faces latérales se trouvaient les statues des douze apôtres, des quatre grands prophètes et des quatre saints qui ont évangélisé le pays des Morins, saint Omer, saint Bertin, saint Folquin et saint Silvin. *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 622.

[3] Manuscrit n° 1206 de la Bibliothèque de Douai, t. IV, p. 396.

[4] Manuscrit n° 1206 de la Bibliothèque de Douai, t. IV, p. 396.

rédigés, pour l'abbaye de Saint-Bertin, du 18 octobre au 6 novembre suivant. Nous avons fait avec la plus grande attention le dépouillement de ces procès-verbaux, qui sont conservés à Arras, dans les Archives départementales du Pas-de-Calais. Ils mentionnent le reliquaire contenant le chef de saint Bertin, la châsse renfermant ses reliques, deux autres vieilles châsses, le tabernacle et la croix placés sur le maître-autel en 1783, des bas-reliefs en argent et divers autres objets ; mais nous n'y avons trouvé aucune indication qui puisse se rapporter au retable. De même, lorsqu'à la suite d'un ordre du ministre de l'intérieur, daté du 3 novembre 1792, on dressa la liste de quelques objets d'orfèvrerie provenant de Saint-Bertin, qui semblaient devoir être conservés, « comme pou- « vant servir au perfectionnement des arts », il n'y fut point fait mention du retable [1]. Aurait-il pu être caché par les religieux, lorsqu'on rédigea l'inventaire? Aurait-il été dérobé ? Aurait-il été, ce qui n'est guère admissible, envoyé à la Monnaie, sans désignation précise? Malgré les recherches les plus minutieuses, nous n'avons rien trouvé à ce sujet.

Heureusement, les volets couverts de peintures ont été conservés, et il nous est possible d'exposer dans leur ensemble les vicissitudes qu'ils ont subies. Dans le mémoire qui a pour titre *les Fouilles historiques de Saint-Bertin*, M. de Laplane rapporte que, « lors de la dévastation de l'abbaye, ces belles peintures « furent recueillies par un boulanger de Saint-Omer. C'est là », ajoute-il, « qu'un amateur du pays les ayant découvertes, les acquit, « nous ignorons à quel prix [2]. » Un catalogue, que le même écrivain avait sous les yeux et dont il cite un extrait, mentionne les quatre volets comme devant faire partie, sous le numéro 97, d'une vente

[1] Archives départementales du Pas-de-Calais, *Inventaire des registres et papiers du district de Saint-Omer*, n° 34. — Un double de ce curieux et important dossier est conservé dans les Archives communales de Saint-Omer. M. L. Deschamps de Pas y a puisé les éléments d'un excellent travail sur l'Inventaire de l'argenterie qui se trouvait dans les églises de Saint-Omer en 1792. On rencontre dans ce travail les mêmes indications que dans les documents des Archives du Pas-de-Calais; il a été publié dans le *Bulletin des antiquaires de la Morinie*, 5e année, p. 183.

[2] Henri de Laplane, *Fouilles historiques de Saint-Bertin*, travail publié dans les *Mémoires des antiquaires de la Morinie*, années 1844-46, t. VII, p. 54 et 55.

qui a eu lieu à Paris, en 1823, à l'hôtel Bullion [1]. L'acquéreur les céda, l'année suivante, pour une somme de 7,500 francs à M. C.-J. Nieuwenhuys, l'expert dont nous avons déjà parlé [2].

Ce dernier déclare, en effet, qu'il les trouva à Paris entre les mains d'un particulier et en fit l'acquisition. Peu de temps après, les deux grands volets faisaient l'ornement de la galerie de S. M. Guillaume Ier, roi des Pays-Bas, et ils furent, en 1841, transportés de Bruxelles à la Haye avec les autres objets d'art appartenant à ce prince [3]. Lorsque eut lieu, en 1850, la vente de cette galerie, la famille royale de Hollande retira ces volets de l'adjudication au prix de 23,000 florins de Brabant ou 52,326 fr., avec les frais [4]. Ils sont aujourd'hui conservés avec le plus grand soin, à la Haye, dans un salon du palais du prince de Wied. Les deux petits panneaux qui recouvraient, comme nous l'avons dit, la partie supérieure du retable, avaient été détachés des grands volets par M. Nieuwenhuys et vendus à M. Beaucousin, amateur de Paris, qui les garda jusqu'à sa mort, arrivée vers 1861. La *National Gallery* de Londres les acheta en bloc avec la collection de M. Beaucousin. Ils se trouvent aujourd'hui au musée de South Kensington.

II

L'ABBÉ QUI A FAIT EXÉCUTER LE RETABLE; PRIX ET DATE DU TRAVAIL.

Il ne peut y avoir aucun doute sur le nom de l'abbé qui a fait exécuter le retable : c'est Guillaume Fillastre, par qui l'abbaye de

[1] Henri DE LAPLANE, *Fouilles historiques de Saint-Bertin,* travail publié dans les *Mémoires des antiquaires de la Morinie*, années 1844-46, t. VII, p. 54 et 55. — Voici comment sont décrits les volets du retable dans le catalogue de la vente faite à l'hôtel Bullion : « P. 19, n° 97. Deux tableaux capitaux, de forme cintrée par le haut; ils proviennent de l'abbaye de Saint-Bertin et représentent divers événements de la vie de ce saint, ainsi que les miracles qu'il a opérés relatifs à la formation de l'abbaye. La composition de ces deux beaux morceaux est du plus grand intérêt dans l'histoire ecclésiastique du clergé de France et dans l'histoire de la peinture; ils sont bien conservés, et les figures sont du plus grand caractère. Bois; largeur, 84 pouces; hauteur, 42. » C'est sans doute des petits volets, qui avaient la forme cintrée, qu'il est parlé dans la Notice du catalogue.

[2] *Id.*, *ibid.*

[3] NIEUWENHUYS, *Description de la galerie du Roi des Pays-Bas,* p. 17, et Préface, p. II.

[4] DE LAPLANE, *les Abbés de Saint-Bertin.* Saint-Omer, 1855, t. II, p. 10.

Saint-Bertin a été administrée de 1450 à 1473. Il fit mettre en effet, au bas de l'ouvrage, les deux vers suivants, qui forment un chronogramme :

gVILeLMVs, praeses tVLLensIs, et IstIVs abbas
ConVentVs, opVs hoC, tIbI trInO, sanXIt, et VnI [1].

« Guillaume, évêque de Toul et abbé de ce couvent, t'a consacré cette œuvre, ô Dieu un en trois personnes. »

De ces deux vers, il résulte que c'est Guillaume Fillastre, alors abbé de Saint-Bertin, qui, en 1459, a consacré le retable à la Sainte-Trinité. Cela résulte aussi de la représentation du même abbé avec ses armoiries et d'un religieux de Saint-Bertin sur la première composition des dix volets : ces deux personnages adorent et prient au nom de l'abbaye, aux frais de laquelle l'œuvre a été exécutée.

Titulaire de l'abbaye Saint-Thierri de Reims, prieur de Saint-Pierre de Châlons, évêque de Toul et plus tard de Verdun et de Tournai, en même temps qu'il était abbé de Saint-Bertin, chancelier de l'ordre de la Toison d'or, président du Grand Conseil du duc de Bourgogne Philippe le Bon, dont il était l'ami dévoué, activement mêlé aux affaires politiques et religieuses de son temps, orateur habile et disert, auteur de plusieurs ouvrages, Guillaume Fillastre, malgré les fonctions diverses et les multiples affaires dont il était chargé, s'occupa avec zèle des intérêts temporels non moins que des intérêts spirituels de l'abbaye de Saint-Bertin. Un étage ajouté à la tour encore aujourd'hui debout, une nouvelle sonnerie établie dans le clocher, au chœur de l'église de riches tapisseries dont les sujets étaient empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, dans les fenêtres de la partie des nefs qui précédait le transept des vitraux représentant les douze sibylles avec des sentences rimées composées par l'abbé lui-même, dans le trésor et

[1] Dom de Witte, *le Grand Cartulaire de l'abbaye de Saint-Bertin*, t. VIII, p. 6. — Les lettres ordinaires étaient en noir, et celles qui formaient le chronogramme, en rouge. Un troisième vers donnait l'explication de l'emploi des caractères en rouge.

Littera rubra notans numerum tibi denotat annos.

Ces lettres en rouge forment le millésime 1459, et non 1456, comme l'a dit M. de Laplane, ou 1455, comme l'a dit M. Michiels.

sur les autels le buste de saint Momelin, magnifique ouvrage d'orfèvrerie, et un grand nombre de riches ornements sacerdotaux et de chapes à orfrois brodés, voilà quelques-uns des objets et des ouvrages dont l'abbaye fut redevable à Guillaume Fillastre[1].

Animé d'une grande dévotion envers saint Bertin, il voulut entourer de nouveaux honneurs son culte et ses reliques. Il fit approuver à Rome un office propre de ce saint ; de 1462 à 1464, il dépensa une somme de 697 livres pour la confection d'un buste en argent doré, orné de pierres précieuses, où était enfermé le chef du même saint[2]. Afin de décorer avec plus de magnificence le maître-autel où se trouvait la châsse de ce saint fondateur de l'abbaye, il fit exécuter le retable en argent doré avec volets couverts de peintures, objet de notre travail.

L'abbaye avait en sa possession de l'or, de l'argent et des pierres précieuses qui pouvaient être employés pour l'exécution du retable. Elle possédait dans son trésor une riche couronne ornée de rubis, don d'un pieux cénobite[3]. Un dépôt considérable d'or, d'argent et de pierreries, placé entre les mains de Jean de Griboval, abbé de 1427 à 1447, n'avait pas encore été rendu. Guillaume Fillastre obtint, le 17 juillet 1453, un monitoire du Saint-Siège qui fit rentrer ce dépôt dans le trésor[4]. Dès lors, il fut en possession de la matière première qui devait servir pour l'œuvre d'art dont il voulait enrichir le maître-autel. Il ne tarda pas à faire commencer le travail.

Les comptes généraux des recettes et des dépenses de l'abbaye offraient, on n'en peut douter, le détail de toutes les sommes dépensées pour le retable de vermeil et ses volets, avec les noms

[1] Nous avons emprunté cette nomenclature d'une partie des travaux exécutés sous Guillaume Fillastre, aux Comptes de la graineterie de Saint-Bertin, conservés dans les Archives du Pas-de-Calais à Arras, aux Chroniques et Annales déjà citées de dom André Loman et de dom Charles de Witte, et aussi aux *Abbés de Saint-Bertin*, de M. DE LAPLANE.

[2] *Acta sanctorum Belgii*, t. V, p. 622. Une gravure de ce buste permet d'apprécier la richesse de ce reliquaire.

[3] Dom DE WITTE, *op. et loc. cit.*

Synopsis chronologicus et alphabeticus Archivi sancti Bertini. Manuscrit en cinq gros volumes, formant le numéro 804 de la Bibliothèque de Saint-Omer, t. I, p. 201 v°. — C'est le seul renseignement utile pour notre travail que nous ayons trouvé dans ces cinq volumes, d'ailleurs très importants pour l'histoire de l'abbaye de Saint-Bertin.

des artistes à qui fut confiée l'exécution de l'œuvre. Cette série de comptes et les pièces comptables de l'époque n'existant plus, et les nombreux manuscrits de la Bibliothèque de Saint-Omer, relatifs à Saint-Bertin, ne nous ayant fourni aucun renseignement à ce sujet, nos investigations se portèrent vers quelques séries de comptes, peu importants pour la plupart, qui sont conservés à Arras, aux Archives du Pas-de-Calais.

Dans celle des registres de la graineterie, qui a pour titre : *Valor bonorum ecclesiæ Sancti Bertini*, et renferme un état sommaire, mais complet, de toutes les recettes et des dépenses de l'abbaye, en ce qui concerne l'église et le trésor, nous avons trouvé des détails tout à fait précis au sujet de la date et du prix du retable placé par Guillaume Fillastre sur le maître-autel de l'église de l'abbaye de Saint-Bertin.

Le compte de l'année écoulée du 24 juin 1455 au 23 juin 1456 contient, aux dépenses, la mention suivante : « Expositum per « dominum abbatem in subventione tabule argentee pro magno « altari, VI^xx VIII L ; dépensé par dom l'abbé, pour subvenir à la confection du retable en argent doré du maître-autel, la somme de 128 livres. » La même mention se reproduit en des termes identiques dans le compte de 1456-1457 pour une somme de 148 livres 13 sous; dans le compte de 1457-1458, pour une somme de 210 livres 5 sous, et enfin dans le compte de 1458-1459, pour une somme de 1,342 livres 8 sous, avec les mots *pro persolutione*, comme dernier payement, comme solde [1].

[1] Archives départementales du Pas-de-Calais, à Arras, fonds de l'abbaye de Saint-Bertin, n° 78, aux dates indiquées. — Ces chiffres ont été sommairement cités, sans texte et sans indication de source, avec la mention : « Communiqué par M. de Mélicocq », dans une note des *Abbés de Saint-Bertin* (t. II, p. 12), par M. de Laplane; mais ils s'y trouvent à une page différente de celle où il est question du retable, ce qui prouve, comme le démontre d'ailleurs le contexte, que M. de Laplane ignorait à quelle œuvre d'art ils se rapportent. — En cherchant dans les innombrables extraits de comptes que M. de La Fons-Mélicocq, chercheur infatigable mais dénué de tout esprit de méthode, a dispersés dans un nombre très considérable de revues disparues depuis longtemps, nous avons fini par trouver une mention sans texte des chiffres en question dans le *Bulletin du Comité historique des Arts et Monuments* (année 1850, t. II, p. 118); ces chiffres sont perdus au milieu de beaucoup d'autres extraits sommaires des comptes, sans être appliqués à un objet spécial et sans indication du fonds d'archives et du document dans lesquels ils ont été trouvés. Ces indications sont tellement vagues, que M. de Laborde, le directeur général des Archives, qui en a eu communication au

Ces mentions concordent parfaitement, en ce qui concerne la date, avec le chronogramme reproduit plus haut et avec le récit des annalistes de l'abbaye, les religieux André Loman et Charles de Witte, où il est rapporté que le retable a été installé sur le maître-autel le 23 juin 1459[1]. Les comptes des trente années antérieures à 1455 étant complets et ne nous ayant fourni aucune indication relative au retable, il nous est permis de conclure que l'ouvrage a été commencé entre le 24 juin 1455 et le 23 juin 1456, et qu'il était achevé le 23 juin 1459.

Les mêmes mentions fournissent aussi le prix exact du retable. Les comptes antérieurs à 1455-1456, qui sont, comme nous venons de le dire, complets pour la prélature de Guillaume Fillastre et pour celle de son prédécesseur, ne présentent aucune dépense à ce sujet; d'un autre côté, il est dit expressément que la somme portée sur le compte de 1458-1459 est remise pour solde. Les chiffres des quatre payements effectués de 1455 à 1459 représentent donc le total de cette dépense : ils montent à 1,828 livres 26 sous. Il est toujours difficile d'évaluer à quoi équivaudrait, de nos jours, une somme déboursée il y a quatre à cinq cents ans ; mais nous croyons ne rien exagérer en disant que les 1,828 livres 26 sous payés au milieu du quinzième siècle correspondent à une dépense d'au moins 40,000 francs faite en 1889[2].

Et nous ferons remarquer que, dans les payements portés sur les comptes, il n'est question que du travail des artistes : car l'or, l'argent et les pierreries avaient été, comme nous l'avons dit, fournis par le trésor de l'abbaye.

ministère de l'instruction publique, n'a pu en tirer aucun renseignement. (De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. xliv, note.) — Nous avions déjà nous-même extrait depuis longtemps les mentions des comptes conservés à Arras, quand, à la suite de longues recherches, nous avons fini par découvrir qu'elles avaient été, comme nous venons de le dire, exposées sommairement, sans indication de source et sans être appliquées au retable, par M. de La Fons-Mélicocq.

[1] Dom André Loman et dom Charles de Witte, *op. et loc. cit.*

[2] M. Édouard van Heude, savant numismate lillois, que nous avons interrogé au sujet de la valeur d'une livre tournois en 1456, comparée à celle d'un franc aujourd'hui, nous a répondu, d'après un calcul très bien établi et qui nous a paru concluant, que la valeur de la livre de cette date serait de 33 fr. 60 c. Dans ce calcul, M. van Heude a recherché la valeur du fin de l'argent contenu dans une livre tournois. D'après cette base, les 1,828 livres vaudraient 60,324 fr.; il nous a semblé qu'en prenant le chiffre de 40,000 nous étions certain d'être en dessous du chiffre vrai.

D'un autre côté, nous ferons observer que, dans ces quatre payements, il faut comprendre les dépenses faites non seulement pour l'exécution de l'ouvrage d'orfèvrerie, mais aussi pour la peinture des volets, bien que le comptable mentionne ces sommes sous l'indication générale : *in subventione tabule argentee.* En effet, l'abbé Guillaume Fillastre étant représenté avec ses armoiries sur la première des dix compositions, qui est de la même main que toutes les autres, il est permis d'affirmer que les volets ont été peints sous son administration ou sous celle de son successeur. S'il en est ainsi, la dépense pour l'exécution de ces peintures a dû être portée dans les comptes qui ont été rendus sous ces deux abbés. La série des registres qui renferme l'état de toutes les dépenses faites pour l'église et le trésor de Saint-Bertin est complète pour ces deux prélatures, qui comprennent les années 1450 à 1492. Nous avons relevé avec le plus grand soin, dans les quarante-deux comptes en question, tous les payements effectués pour des travaux artistiques, et, en dehors des mentions de 1455 à 1459, nous n'en avons trouvé aucune qui puisse se rapporter à la peinture des volets. De même, nous avons consulté les deux historiens de l'abbaye, dom Loman et dom de Witte, qui donnent, année par année, les dépenses faites par Guillaume Fillastre et son sucesseur pour des travaux et acquisitions : en dehors des mentions citées plus haut de 1455 à 1459, rien au sujet des volets. De ce silence des comptes et des annalistes nous croyons avoir le droit de conclure que la dépense faite pour la peinture des volets est comprise dans les sommes portées pour la confection du retable, dont ces volets faisaient partie, du temps même de Guillaume Fillastre, puisqu'il y est représenté. La figure de cet abbé, qui est, sur les volets, relativement jeune, si on la compare à un autre de ses portraits conservé dans le manuscrit n° 1136 de la Bibliothèque d'Arras, semble aussi indiquer la date approximative de 1459.

On pourrait nous objecter que le duc de Bourgogne ou un autre haut personnage a pu se charger de la dépense faite pour les volets, et qu'en ce cas le prix de la peinture pourrait ne pas figurer dans les comptes de l'abbaye. A cela nous répondrions que, s'il en avait été ainsi, la somme donnée aurait été portée dans ces comptes en recette et en dépense, et qu'au moins le portrait du duc ou du

généreux personnage aurait été représenté sur les volets, au lieu de celui de l'abbé et de l'un de ses religieux. Étant donné ce qui se voit sur les tableaux de l'époque, l'abbaye de Saint-Bertin aurait regardé comme un devoir, comme un honneur, de faire peindre sur les volets les traits du donateur, recommandé ainsi aux prières des religieux. C'est l'abbé Guillaume Fillastre qui y figure avec l'un des moines de l'abbaye; c'est son nom qui était tracé dans l'inscription jadis placée au bas du retable, où il était rappelé qu'il avait consacré l'œuvre, *opus hoc,* à la Sainte Trinité; c'est encore son nom qui se lit dans les lignes où le savant dom de Witte relate qu'il a fait faire et, le 23 juin 1459, installer *le retable dont le fond est d'or;* c'est bien lui, on n'en peut douter, qui a fait exécuter à cette date et le retable en argent et les volets. Et comme, ainsi que nous l'avons dit plus haut, en dehors des dépenses effectuées de 1455 à 1459, il n'en existe, dans les comptes, aucune autre pour la peinture des volets, le payement de ce dernier travail doit nécessairement être compris dans ce qui a été porté pour le retable en général durant ces quatre années.

Il nous est donc possible de répondre aux deux questions que s'était posées M. de Laborde sur la date et le prix de l'ouvrage. Le retable en argent doré, y compris les volets couverts de peintures a été exécuté de 1455 à 1459, et a coûté la somme de 1,828 livres 26 sous, ce qui équivaudrait aujourd'hui à la somme d'au moins 40,000 francs.

Mais les comptes où nous avons trouvé la réponse à ces deux premières questions se taisent absolument sur la troisième, qui est de beaucoup la plus importante : les noms des artistes qui ont exécuté le travail d'orfèvrerie et les peintures. Nous allons néanmoins essayer de trouver une solution à cette difficulté.

III

LES AUTEURS PRÉSUMÉS DU RETABLE EN ARGENT DORÉ.

Nous avons déja cité, à plusieurs reprises, le nom de dom Charles de Witte. Ce religieux, qui prit l'habit le 15 mars 1746 à l'abbaye de Saint-Bertin, y exerça les fonctions d'archiviste et de secrétaire de la salle abbatiale jusqu'en 1790, et mourut à Saint-

Omer le 30 août 1807. Travailleur aussi intelligent qu'opiniâtre, il a consacré sa vie tout entière, même durant la période révolutionnaire, dont il passa la dernière partie à Saint-Omer, à étudier les archives confiées à ses soins et à rédiger le *Grand Cartulaire, ou Recueil général des chartes et titres de l'abbaye de Saint-Bertin,* ouvrage formant onze volumes grand in-folio de texte, et deux volumes in-octavo de tables, où se trouve la transcription, d'après les originaux, avec les signatures et les sceaux, de 4,871 actes en latin, en français et en flamand[1]. Les actes relatifs à l'administration de chaque abbé sont précédés d'une courte et substantielle notice.

Dans les lignes consacrées à Guillaume Fillastre, il est dit « que cet abbé fit faire à Valenciennes le retable du maître-autel[2] ». Cette indication au sujet de la ville où a été exécuté le retable est précise; fournie par dom de Witte, elle ne peut, bien que le savant Bénédictin n'ait pas cité le document où il l'a trouvée, faire l'objet d'aucun doute[3].

C'est donc à Valenciennes qu'a été fait le travail. Et comme les comptes nous ont révélé qu'il a été commencé en 1455 et achevé en 1459, nos recherches ont deux points de départ certains, et elles sont circonscrites en un lieu et en un temps parfaitement déterminés. Nous les ferons d'abord au sujet de l'ouvrage d'orfèvrerie.

Il y avait à Valenciennes, vers le milieu du quinzième siècle, deux orfèvres jouissant de la plus grande renommée, Hans et Gilles Steclin. Né à Cologne, Hans Steclin résidait et travaillait à

[1] L'exemplaire unique et autographe de cet immense travail est conservé parmi les manuscrits de la Bibliothèque communale de Saint-Omer, sous le numéro 803. — M. l'abbé Daniel Haigneré, dans la préface de l'important ouvrage qu'il a commencé à publier sous le titre de *Chartes de Saint-Bertin, d'après le grand recueil de dom Charles de Witte* (Saint-Omer, 1876, p. XVII), dit, en parlant de dom de Witte : « On respecta, dans sa retraite, ce vieux moine, qui continuait à relire les copies des actes surannés au déchiffrement desquels il avait usé sa vie. Puis il descendit dans la tombe à quatre-vingt-deux ans, brisé par la fatigue non moins que par l'âge. »

[2] Dom Charles DE WITTE, *le Grand Cartulaire,* t. VII, p. 6.

[3] Un savant érudit et archéologue, M. Emmanuel Wallet, dit aussi, dans sa *Description de l'ancienne abbaye de Saint-Bertin* (Saint-Omer, 1834, p. 23), que le retable était « le chef-d'œuvre d'un artiste de Valenciennes ». Mais nous croyons que ce renseignement lui provenait de l'ouvrage de dom de Witte, qu'il avait consulté pour la publication de son travail.

Valenciennes en 1434. Le 2 mars de cette année, il fournit à un bourgeois de cette ville des anneaux, des agrafes et des salières d'or ornés de pierres précieuses[1]. Le chapitre de Notre-Dame de Cambrai, qui, à plusieurs reprises, appela, pour l'exécution de travaux, des artistes du plus grand renom, Jean van Eyck, Roger van der Weyden et Pierre Christus, confia, en l'année 1433-1434, une œuvre très importante à Hans Steclin, qui est désigné, dans le compte de cette année, par les mots *quidam aurifaber vocatus Hansse, manens in Valenchenis*[2]. Cette œuvre était un groupe en argent, représentant saint Martin monté sur un cheval aux harnais dorés et partageant son manteau pour le donner à un mendiant qui se tient auprès de lui, appuyé sur des béquilles. Le caractère artistique de ce travail peut se déduire de la description qu'en offre un inventaire du trésor de la collégiale Notre-Dame de Cambrai[3], et mieux encore du prix payé à l'artiste, qui reçut 435 livres, somme qui équivaudrait de nos jours à environ 10,000 francs.

Un compte de Saint-Sépulcre, abbaye située aussi à Cambrai, nous apprend qu'en 1438-1439, « ung nommé Hansse, orfevre demourant à Valenchiennes », reçut 56 livres pour avoir restauré la crosse de l'abbé, sans y comprendre l'or et l'argent, qui avaient été fournis par les religieux[4]. C'est encore cet orfèvre, toujours

[1] Archives communales de Valenciennes, greffe des werps, année 1433, carton n° 42.

[2] Archives départementales du Nord, fonds de la cathédrale de Cambrai, Compte de la fabrique pour l'année 1433-1434, n° 72.

[3] Voici un extrait de l'inventaire qui a été rédigé le 6 mai 1461 : « Une relique de sainct Martin, assis sur ung piet d'argent à pointe, lequel piet repose sur VI petis piés dorés, et y eubt jadis XXIIII pieres de voirre de diverses couleurs autour dudit piet, desquelles en sont perdues les trois. Et sur ledit piet est saint Martin à cheval, ledit saint tenant une espée nue en sa main et le fourel avec une cassette d'argent pendant à son costé et a en se poitrine ung casset où il a une certaine relique, et ledit cheval est parés d'en bel harnas d'argent doré. Item, ledit saint Martin a ung homme nud affolé d'un piet, qui se soustient sur une potence d'argent. »

[4] Archives départementales du Nord, fonds de l'abbaye de Saint-Sépulcre, Compte de la fabrique, année 1438-1439. « A ung nommé Hansse, orfevre demourant à Valenchiennes, pour avoir fait ung nouvel pumel a le croche de monseigneur l'abbé et pour avoir à ycelle remis ung nouvel baston et le couvert d'argent, lequel pumel a esté par lui dorés, et le baston en pluiseurs lieux, ainsi que on le puet veir. . . . . LVI l. »

mentionné comme résidant à Valenciennes, que la même abbaye chargea de lui fournir six godets d'argent en 1449-1450 [1].

Le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, fit aussi exécuter des travaux d'orfèvrerie par Hans Steclin. Les comptes de la recette générale des finances de ce duc mentionnent le nom de cet orfèvre en 1436 et en 1439, pour la confection d'un vase et de dix-huit tasses d'argent, dorés et émaillés, donnés en présent à de hauts personnages [2]. Hans Steclin résidait encore à Valenciennes en 1452, époque où il vend des objets d'orfèvrerie [3], et en 1462, année où il sert de témoin à un orfèvre de Westphalie, reçu bourgeois [4]. Son fils, Gilles Steclin, est aussi mentionné comme orfèvre résidant dans la même ville en 1460 et en 1465 [5]; serait-ce lui qui, en 1493, fut appelé de Valenciennes par les échevins d'Amiens pour travailler à une fontaine d'argent doré offerte à la reine Anne de Bretagne [6]?

Un livre d'une nature tout autre que les comptes et les actes témoigne en faveur de la renommée dont jouissaient les deux orfèvres Hans et Gilles Steclin : c'est la *Couronne margaritique*, petit poème en vers français, d'ailleurs très médiocres, devenu un document historique souvent cité, à cause des nombreux noms d'artistes qui y sont mentionnés. L'auteur, Jean Lemaire, de Bavai [7], poète et historiographe, secrétaire de Marguerite

[1] Archives départementales du Nord, fonds de la cathédrale de Cambrai, Compte de l'année 1449-50. « A Hansse l'orfevre demourant à Valenchiennes, pour le faichon de six godés dorés aux bors. . . . . XII l. X s. »

[2] Les deux extraits des Comptes de la Recette générale ont été reproduits par M. Pinchart (Crowe et Cavalcaselle, *les Anciens Peintres flamands*, t. II, p. CCLVI); nous n'en donnons ici que quelques mots. — « En 1436 : A Hance de Clin (*sic*), orfevre demourant à Valenchiennes... — En 1439 : à Hance Steclin, orfevre demourant à Valenchiennes, la somme de VII^XX^IIII l. de XL gros, pour ung pot d'argent et douze tasses d'argent doré, donnés à « messires Dyegon de Vail- « hic, venuz en ambassade de par le roy et la royne de Castille. »

[3] Archives communales de Valenciennes, greffe des werps, cartes 76, 14 novembre 1452.

[4] Bibliothèque communale de Valenciennes, manuscrit n° 541[3], Registre aux bourgeois et aux choses communes, f° 52 v°.

[5] Archives communales de Valenciennes, greffe des werps, 21 mai 1465. *Revue universelle des Arts*, t. IX, p. 361.

[6] Archives communales d'Amiens, Registre aux délibérations de l'échevinage, avril 1493. — La famille Steclin fit souche à Valenciennes; nous avons trouvé plusieurs mentions de ce nom dans les archives de cette ville au seizième siècle.

[7] Ce poème, composé en 1511 par Jean Lemaire, a été imprimé à Lyon en 1549, par les soins de Claude Julien, qui possédait les manuscrits de l'auteur. — Jean

d'Autriche, suppose, dans la fiction de son poème, que le Mérite cherche partout d'habiles orfèvres, afin de ciseler pour la princesse Marguerite la plus riche des couronnes. Après avoir appelé tous les peintres célèbres pour leur faire apprécier la beauté du portrait de la princesse, il mande un orfèvre,

. . . . . .un Valenciennois,
Gilles Steclin, ouvrier fort authentique.

il fait son éloge comme orfèvre et il lui dit :

Mais il convient, pour entente plus meure,
Prier ton père aussi qu'il y besongne,
Car chacun sçait la main fort prompte et seure,
De Hans Steclin, qui fut né à Coulongne.

Ce dernier arrive, « quelque vieil que il soye », comme il le dit lui-même ; Mérite met entre les mains du père et du fils les pierres précieuses qui orneront la couronne. Et ensuite, les orfèvres les plus célèbres de France, d'Italie et des Pays-Bas sont convoqués pour admirer l'œuvre des deux orfèvres de Valenciennes.

La fiction inventée par le poète ne prouve-t-elle pas, à sa manière, que de loin on venait demander des travaux importants aux deux Steclin et qu'ils étaient, dans leur art, au nombre des maîtres les plus renommés? On ne peut en douter, lorsqu'on sait que Jean Lemaire était né à Bavai, près de Valenciennes, qu'il avait été élevé dans cette dernière ville, et qu'il connaissait parfaitement l'histoire de l'art et le mérite particulier de chaque artiste.

Les recherches que nous avons faites, dans les archives de Valenciennes, nous ont révélé l'existence en cette ville, vers le milieu du quinzième siècle, d'un assez grand nombre d'orfèvres. Mais il n'y en a aucun, en dehors des Steclin, qui fût connu au loin et à qui les souverains et les riches abbayes ou chapitres des Pays-Bas aient confié l'exécution d'œuvres d'art [1].

Lemaire ajoutait à son nom les mots *a Belgis*. La plupart des écrivains traduisent littéralement cette qualification, en disant Jean Lemaire *des Belges*. *Belgi* est le nom latin donné par certains chroniqueurs à la ville de Bavai; l'expression *a Belgis* signifie *de Bavai*, ville où était né Jean Lemaire.

[1] Nous avons relevé nous-même, dans les Archives de Valenciennes et dans les fonds ecclésiastiques et civils des Archives départementales du Nord, les noms d'un grand nombre d'orfèvres. C'est sur ces documents que s'appuient nos affirmations.

De même à Saint-Omer, autour de l'abbaye de Saint-Bertin, résidaient un certain nombre d'orfèvres occupés aux travaux ordinaires de leur industrie; il y avait même dans une cité voisine, à Thérouanne, un maître très habile, Nicolas de Bye, qui de 1462 à 1466 exécuta, pour la collégiale de Saint-Omer, un buste en argent œuvre d'art très remarquable [1].

Si Guillaume Fillastre ne choisit point pour le retable de Saint-Bertin un des orfèvres de Saint-Omer qui travaillaient ordinairement pour l'abbaye, ni le maître habile de Thérouanne, c'est qu'il recherchait un artiste plus renommé. Lui qui avait le goût des arts, qui fit exécuter des travaux de haute valeur, qui était l'ami, le conseiller intime de Philippe le Bon, prince qui favorisait aussi les beaux-arts, à qui dut-il faire appel à Valenciennes, puisque c'est là qu'il fit exécuter le retable? Est-ce à des orfèvres inconnus, qui n'auraient point dépassé en mérite les maîtres de Saint-Omer et de Thérouanne? Non, certainement. Ceux à qui il confia le retable en argent destiné au maître-autel, ce sont les artistes que le duc de Bourgogne et les églises les plus riches honoraient de leurs commandes, ce sont les artistes dont l'histoire et la poésie ont retenu le nom et vanté le mérite, c'est Hans et Gilles Steclin.

Étant donné le texte de dom de Witte, duquel il résulte que le retable a été fait à Valenciennes, étant donné tout ce que nous venons de rappeler au sujet de Hans et Gilles Steclin, nous croyons pouvoir regarder ces deux orfèvres comme les auteurs présumés du retable de Saint-Bertin.

Cette conclusion n'est pas certaine, nous le reconnaissons; mais nous la tenons comme probable.

IV

L'AUTEUR PRÉSUMÉ DES VOLETS DU RETABLE DE SAINT-BERTIN.

La question se complique pour l'auteur des peintures qui couvrent les volets du retable.

[1] Nous avons aussi trouvé, dans les Archives de Saint-Omer, beaucoup de noms d'orfèvres, entre autres, dans le fonds de la collégiale de Notre-Dame, à diverses reprises, celui de Nicolas de Bye. — M. L. Deschamps de Pas a publié, dans la 131e livraison du *Bulletin historique des antiquaires de la Morinie*, un curieux travail sur le reliquaire du chef de saint Omer, œuvre de Nicolas de Bye.

Ces peintures sont depuis longtemps attribuées à Memlinc. Le peintre et historien de l'Art, Descamps, qui les a étudiées en 1769, dit qu'elles sont l'œuvre « de Jean Hemmelinck », comme on appelait alors le maître de Bruges [1]. M. Emmanuel Wallet, dont nous avons déjà parlé, et les autres historiens de Saint-Omer, émettent la même affirmation; M. de Laplane, dans ses *Abbés de Saint-Bertin,* déclare que jamais, dans l'abbaye, le doute n'a existé sur cette attribution [2]. M. Nieuwenhuys, dans son *Catalogue de la galerie du roi des Pays-Bas*, et M. Victor de Stuers, dans le *Nederlansche Kuntsbode,* adoptent l'opinion reçue sans laisser soupçonner qu'elle puisse être mise en question [3].

M. de Laborde, dans les lignes que nous avons reproduites, émet un doute fondé. Il se demande « à quel homme de talent on « doit attribuer ces deux pages, et si c'est Memling dans une phase « particulière de son talent et peignant d'une manière différente « et en quelque sorte moins précise qu'à Bruges [4] ». Ce doute est partagé par Crowe et Cavalcaselle, qui ont étudié avec beaucoup de soin les peintures de l'École flamande primitive : ils sont d'avis que, si ces volets sont l'œuvre de Memlinc, il s'est fait aider par ses élèves en les exécutant [5].

Dans un rapport sur la vente de la galerie du roi des Pays-Bas, M. de Nieukerke, directeur général des Musées du Louvre, fait connaître, en date du 24 octobre 1850, l'opinion de MM. Villot et Reiset, conservateurs aux mêmes Musées du Louvre, qui avaient assisté à cette vente et avaient tout spécialement étudié les deux volets de la Haye. « MM. Villot et Reiset, dit-il, ne trouvent pas à « un degré assez prononcé, dans les deux panneaux de la châsse de « Saint-Bertin, cette délicatesse d'expression, cette finesse et ce « moelleux de touche que Memling a possédés à un si haut point, « pour être convaincus de l'authenticité de leur attribution. Ajou- « tons, est-il dit dans le même rapport, que le doute éprouvé par

[1] Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.* Paris, 1792, nouvelle édition, p. 288.

[2] Emmanuel Wallet, *Description de l'ancienne abbaye de Saint-Bertin.* Saint-Omer, 1834, p. 23. — De Laplane, *les Abbés de Saint-Bertin,* t. II, p. 10, note.

[3] Nieuwenhuys de Stuers, *op. et loc. cit.*

[4] De Laborde, *op. et loc. cit.*

[5] Crowe et Cavalcaselle, *les Anciens Peintres flamands,* t. II, p. 45.

« MM. Villot et Reiset était partagé par d'autres personnes, et « qu'enfin la vue des œuvres irrécusables de Memling, à l'hôpital « Saint-Jean, leur prouva qu'il était légitime [1]. »

Nous croyons qu'il faut s'en tenir au jugement des deux habiles critiques d'art, d'après lequel M. de Nieukerke a rédigé son rapport. D'ailleurs, les volets du retable de Saint-Bertin ayant été, comme nous le prouvons, exécutés à Valenciennes entre 1455 et 1459, il est bien difficile d'admettre que Memlinc puisse en être l'auteur. En effet, une découverte toute récente a établi, d'une manière incontestable, que ce peintre est né à Mayence [2]; l'époque la plus reculée à laquelle il soit possible de constater sa résidence à Bruges est l'année 1477 ou 1478; la date la plus ancienne, inscrite sur l'un de ses tableaux authentiques, est 1472, car on ne croit pas pouvoir lui attribuer le portrait de la *National Gallery*, qui porte le millésime de 1462 [3]. Est-il admissible que ce peintre, originaire de Mayence, jeune encore très probablement, certainement peu connu vers le milieu du quinzième siècle dans le Hainaut et les provinces méridionales des Pays-Bas, ait été choisi pour exécuter un travail à Valenciennes entre 1455 et 1459?

Nous ne parlerons pas de Roger van der Weyden et de Pierre Christus, peintres qui florissaient vers le milieu du quinzième siècle : leur faire ne rappelle point les volets du retable.

Crowe et Cavalcaselle, dans une note de leur ouvrage sur les *Anciens Peintres flamands*, se demandent si un certain Dyrick, qui peignait à Saint-Bertin en 1528 et en 1530, ne pourrait pas être l'auteur des volets du retable, et l'on a même prononcé à ce sujet le nom de Dierick Stuerbout, ou plutôt, comme il faut

[1] Ce rapport, adressé au ministre de l'intérieur, a été publié dans le *Moniteur universel*, numéro du 24 octobre 1850.

[2] Dans le manuscrit n° 730 de la Bibliothèque de Saint-Omer, on trouve au folio 109 la note suivante : « Die XI Augusti (1494), Brugis obiit Joannes Memmeline quem prædicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis Christiani. Oriundus erat Magunciaco, sepultus Brugis ad Ægidii. » Émanant d'un notaire public de Bruges, greffier de Saint-Donat, Rombold de Doppere, cette note ne peut être mise en doute; elle établit d'une manière certaine le lieu de naissance et la date de la mort de Memlinc. La découverte de cette note a été faite par le Père Henri Dussard, de la Compagnie de Jésus, qui l'a publiée dans un opuscule ayant pour titre : *le Dernier Manuscrit de l'historien Jacques Meyer*. Saint-Omer, imprimerie H. d'Homant, 1889, p. 21.

[3] Crowe et Cavalcaselle, *op. cit.*, t. II, p. 15.

l'appeler, Thierri Bouts [1]. La précision de la peinture de ce dernier maître, les formes souvent grêles de ses personnages, leurs attitudes raides et l'expression immobile de leur visage, sont en opposition complète avec la manière de celui qui a peint les volets. Quant au Dyrick qui peignait encore à Saint-Bertin en 1530, il est bien évident qu'il ne peut être l'auteur d'un travail exécuté entre 1455 et 1459, plus de soixante-dix ans auparavant.

Ces noms écartés, nous revenons au texte de dom Charles de Witte, le seul où l'on trouve des indications sur le retable. Nous le reproduisons *in extenso*, bien que nous en ayons déjà cité des fragments. « En 1459, la veille de Saint-Jean-Baptiste, Guillaume « Fillastre fit placer dans le sanctuaire de son église abbatiale de « Saint-Bertin, le très-riche et superbe retable d'autel, enrichi « d'une infinité de pierres précieuses, qu'il fit faire à Valenciennes; « le fond de ce retable est d'or de ducat [2]. »

Dans ces lignes, que nous avons transcrites nous-même avec la plus grande attention, d'après l'exemplaire autographe et unique du *Grand Cartulaire* de dom de Witte, il n'est fait, comme on vient de le voir, aucune mention des peintures qui couvrent les volets. Sans doute, en disant que le fond du retable fait à Valenciennes est d'or, l'écrivain semble laisser supposer qu'il y avait au-dessus un objet en autre matière; mais de peintures, il n'est aucunement question.

M. de Laplane, dans ses *Abbés de Saint-Bertin*, s'est permis au sujet de ce texte d'étonnantes libertés. Voici ce qu'il a écrit, en citant comme source le *Grand Cartulaire*, à la page même sur laquelle nous avons fait la transcription qui précède. « Guillaume « Fillastre, dit dom de Witte, fit placer au maître-autel de l'église « de Saint-Bertin, *un superbe retable en or de ducat, embelli de* « *pierres précieuses et d'inappréciables morceaux de peinture* [3]. » Les lignes soulignées sont, dans l'ouvrage de M. de Laplane, mises entre guillemets, comme si elles étaient reproduites textuellement. Or, les mots *embelli d'inappréciables morceaux de Pein-*

[1] Crowe et Cavalcaselle, *les Anciens Peintres flamands*, t. II, p. 45.

[2] Dom Charles de Witte, *le Grand Cartulaire*, t. VII, p. 6.

[3] De Laplane, *les Abbés de Saint-Bertin*. Saint-Omer, 1852, t. II, p. 10. — A ces lignes M. de Laplane ajoute, mais sans employer les guillemets : Ce riche travail était sorti des ateliers d'un ouvrier de Valenciennes.

ture, qui se trouvent dans ces lignes soulignées, forment, purement et simplement, une interpolation : ils ne se trouvent point dans le *Grand Cartulaire* de dom de Witte, ni en l'endroit indiqué comme source, ni ailleurs. M. Alfred Michiels, allant plus loin que M. de Laplane, s'est autorisé du texte ainsi falsifié par ce dernier, pour écrire dans l'*Histoire de la Peinture flamande :* « Le Grand « Cartulaire, où sont transcrites les notes et les pièces originales « de Saint-Bertin, nous apprend qu'un *ouvrier de Valenciennes* « exécuta les peintures des volets du retable[2]. » Ici, l'affirmation est plus complète et plus précise : on est même porté à croire, par la contexture de la phrase, qu'elle s'appuie sur des pièces originales, et à conclure qu'il est établi, par des documents précis, que l'auteur des volets est un peintre de Valenciennes. Des historiens de l'art, d'une véritable valeur, qui n'étaient pas à même de pouvoir contrôler les assertions de M. Michiels, ont adopté ses affirmations. M. Houdoy déclare, dans son *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai,* que « M. Michiels, s'appuyant sur des témoi- « gnages concordants, vient de restituer les panneaux de la Haye « à un peintre de Valenciennes[1] ». Et M. A.-J. Wauters, auteur d'une récente histoire de la *Peinture flamande,* dit, en citant l'ouvrage de M. Michiels, qu'il est permis d'adopter cette opinion[2]. C'est ainsi qu'une interpolation et une citation inexacte peuvent induire l'histoire en erreur.

Quant à nous, ayant reconnu qu'il n'est point question, d'une manière expresse et explicite, des peintures des volets dans le texte du Cartulaire de dom de Witte, nous ne pouvons arriver que par une suite de raisonnements et d'inductions à prouver que les peintures des volets ont été, comme le retable en argent, exécutées à Valenciennes, et à émettre une opinion au sujet de leur auteur présumé.

Plus haut, en parlant de la date du retable, nous avons établi que la présence du portrait et des armoiries de Guillaume Fillastre sur les volets démontre que les peintures ont été faites sous son administration, ou sous celle de son successeur, et nous avons ajouté qu'en ce cas, les sommes payées pour leur exécution doivent

[1] Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai.* Paris, 1880, p. 76.
[2] A. Wauters, *la Peinture flamande.* Paris, Quantin, 1883, p. 68.

figurer dans les comptes où sont portées toutes les dépenses faites pour l'église et le trésor. Du silence de ces comptes, qui sont complets et où, en dehors des années 1455 à 1459, nous n'avons rien rencontré à ce sujet, nous avons conclu que le prix des peintures était compris, avec celui du travail d'orfèvrerie, dans les quatre payements inscrits, pour le retable en général, dans les comptes de 1455 à 1459, et montant à une somme qui équivaudrait de nos jours à 40,000 francs. Comme l'indique l'énumération des dépenses relatives à Saint-Bertin, présentée dans sa notice sur Guillaume Fillastre, dom Charles de Witte avait consulté les comptes dont nous venons de parler. Il y avait vu les sommes affectées au travail des orfèvres et à celui du peintre unies en de mêmes chiffres et portant sur un seul et même mot, le retable; chaque jour, il voyait les deux parties de cet objet, le fond et les volets, unies sur l'autel et désignées par un seul et même mot, le retable : lui aussi, en disant que Guillaume Fillastre fit faire le retable, il unit et désigne dans une seule et même expression les deux parties de cet objet. Les mots : *le fond de ce retable est d'or*, qui suivent immédiatement le membre de phrase où il est parlé du retable, indiquent bien qu'il y distingue les deux parties en question, le fond qui est en or, œuvre des orfèvres, et ce qui recouvre ce fond, les volets, œuvre du peintre. Et comme il dit dans cette même phrase que l'abbé fit faire le retable à Valenciennes, il est permis d'affirmer que les volets ont été, comme le fond en or, exécutés en cette ville. Nous arrivons ainsi à conclure, des comptes de 1455 à 1459 et du texte même de dom de Witte, sans y rien ajouter, que Guillaume Fillastre a fait peindre les volets à Valenciennes, de 1455 à 1459.

Or, il y avait alors, à Valenciennes, un artiste tout aussi renommé comme peintre que les Steclin l'étaient comme orfèvres, Simon Marmion. Dans une notice spéciale consacrée à ce maître, sur lequel nous avons trouvé des renseignements inconnus jusqu'aujourd'hui, nous établirons que son père, Jean Marmion, a peint de 1425 à 1444, à Amiens, pour les échevins de cette ville; que Simon Marmion lui-même exécuta pour ces échevins divers travaux de 1448 à 1452, et un tableau destiné au Grand Plaidoir en 1454; qu'au mois de février de cette dernière année, il fut mandé à Lille par le duc de Bourgogne, pour des travaux de décoration et de peinture, à l'occasion du Banquet du Faisan, fête solennelle

à laquelle assista Guillaume Fillastre. A partir de 1455, nous cessons de voir le nom de Simon Marmion figurer dans les comptes de la ville d'Amiens; mais en 1458, à l'époque où s'exécutait à Valenciennes le retable destiné à Saint-Bertin, nous le trouverons établi dans cette ville en qualité de peintre. Dès lors, il jouit de la plus grande notoriété dans la cité et dans le Hainaut, le Cambrésis et la Flandre; le duc de Bourgogne et les établissements religieux les plus riches lui confient d'importants travaux. C'est un maître renommé.

Le poète Jean Lemaire, dont nous avons parlé au sujet des Steclin, lui consacre les trois vers qui suivent dans la *Couronne margaritique* :

Et Marmion, prince d'enluminure,
Dont le nom croist comme paste en levain,
Par les effets de sa noble tournure.

Selon Guichardin, Simon Marmion était « pieux, fort docte, sçavant aux lettres et paintre tres excellent », et d'après Louis de La Fontaine, auteur des *Antiquités de la ville de Valenciennes*, « maistre Simon avait, en la noble science de poincture, un don tres magnifique, tellement qu'il excédoit tous aultres poinctres, résidens non seulement en ladicte ville, mais aux villes et citez circonjacentes et voisines ».

Au sujet de Marmion, nous ferons le même raisonnement qu'au sujet des Steclin. Guillaume Fillastre aurait pu, pour les volets du retable, faire appel à l'un des peintres de Saint-Omer employés par l'abbaye de Saint-Bertin, ou à un maître de Bruges, de Gand, de Bruxelles et de Malines, villes où il se rendait souvent avec le duc de Bourgogne, et où florissaient alors Roger van der Weyden, Pierre Christus et Thierri Bouts : s'il a préféré choisir un peintre à Valenciennes, c'est au plus habile, au plus renommé qu'il a dû confier l'exécution des volets, c'est à Simon Marmion : à cette date, nous n'avons trouvé, dans les Archives de Valenciennes, que nous avons étudiées avec soin, le nom d'aucun autre peintre qui puisse être rangé parmi les maîtres. Il est possible que Marmion, qui était très docte et très savant, comme le dit Guichardin, ait été mandé par Guillaume Fillastre à Valenciennes, afin de diriger l'exécution du retable en argent et de peindre lui-même sur les volets l'ensemble de la vie et des miracles de saint Bertin.

En l'absence de toute autre œuvre, encore aujourd'hui conservée, qui puisse être attribuée à ce maître avec certitude, nous ne pouvons procéder par voie de comparaison. Certains indices peuvent néanmoins être invoqués en faveur de notre opinion. Les prophètes et les évangélistes représentés sur la face extérieure des deux volets conservés à la Haye portent des banderoles offrant des textes de la sainte Écriture, et les noms de certains de ces personnages sont inscrits à leurs pieds. Cette manière quelque peu naïve d'expliquer un sujet n'était pas très répandue dans la Flandre septentrionale; elle était au contraire très fréquemment usitée à Amiens et dans la Flandre wallone, ainsi que nous le démontrons dans notre ouvrage sur *la Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe :* or, Simon Marmion et son père avaient résidé et peint à Amiens durant plusieurs années.

Dans la quatrième composition du volet de gauche, l'évêque saint Omer porte une soutane rouge couverte en partie d'un rochet diaphane. Cette soutane écarlate, que l'on trouve rarement dans les tableaux en dehors des représentations de cardinaux, était portée à Amiens par les chanoines, comme nous l'établissons dans un travail encore inédit sur l'Art à Amiens à la fin du moyen âge. On la rencontre même avec un rochet diaphane, sur un panneau du musée de Valenciennes qui ne peut être de Simon Marmion, puisqu'il présente des détails d'architecture et des costumes qui doivent être postérieurs d'au moins trente ans à la mort de ce peintre, mais qui pourrait être de son école et peut-être même de son frère et de son neveu, peintres, qui vivaient encore dix ans après sa mort. Or, Marmion, comme nous l'avons dit, a longtemps résidé à Valenciennes et à Amiens. Il y avait une danse des morts très célèbre dans un cloître de la cathédrale de cette dernière ville; il y en a un dans le cloître de l'abbaye de Saint-Bertin sur les volets du retable. Guichardin dit, comme nous venons de le rappeler, que Marmion était fort docte et fort savant : l'emploi des textes dont nous avons parlé, et surtout la connaissance approfondie de la légende de saint Bertin, dont témoignent les dix compositions peintes sur les deux volets, ne révèlent-ils point un peintre méritant l'éloge accordé par le judicieux Guichardin? Le soin minutieux avec lequel sont exécutés, sur les mêmes volets, divers motifs de décoration, tels que le portail figurant l'entrée de l'abbaye de

Luxeuil et la danse des morts sur les murs du cloître, accusent un miniaturiste très habile : or, Marmion fut appelé, comme nous l'avons dit, prince d'enluminure, et il exécuta pour Philippe le Bon et Charles le Téméraire les miniatures d'un magnifique livre d'heures, pour lesquelles il reçut une somme équivalant en monnaie d'aujourd'hui à plus de 12,000 francs.

Quoi qu'il en soit de ces remarques et de ces rapprochements, après avoir déclaré, comme nous l'avons fait en parlant des Steclin, que notre conclusion n'est pas certaine, nous croyons pouvoir dire qu'il est permis de regarder Simon Marmion comme l'auteur présumé des peintures représentées sur les volets du retable.

Voilà les résultats de longues et minutieuses recherches que nous avons faites sur les deux volets conservés à la Haye. Elles ont abouti au sujet du donateur, du prix et de la date du retable de Saint-Bertin, et jusqu'à un certain point au sujet des auteurs du travail d'orfèvrerie et des peintures. A la fin de cette étude, nous nous permettrons d'exprimer un vœu. Puissent ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art éprouver à nous lire l'intérêt que nous avons ressenti en cherchant et en trouvant!

Mgr C. Dehaisnes,

Président de la Commission historique du département du Nord, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, à Lille.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

Président.

M. FALLIÈRES, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président.

M. G. LARROUMET, ✻, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. L. CROST, ✻, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées.

Secrétaire rapporteur.

M. Henry JOUIN (O. I.), conservateur du Dépôt des souscriptions.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Membres.

MM. ARAGO (Étienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

BURTY (Philippe), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 13.

CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.

CHAMPFLEURY, ✻, administrateur adjoint de la Manufacture nationale de Sèvres.

COMTE (Jules), ✻, directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux, rue Greffulhe, 8.

GONSE (Louis), ✻, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts,* rue Favart, 8.

GUIFFREY (Jules), ✵, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.

HAVARD (Henry), O✵, inspecteur des Beaux-Arts, rue Fénelon, 13.

HOUSSAYE (Henry), ✵, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.

LAFENESTRE (Georges), ✵, conservateur au Musée du Louvre, rue Jacob, 23.

LAUTH, ✵, ancien administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres, rue d'Assas, 36.

MANTZ (Paul), O✵, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.

MONTAIGLON (Anatole de), ✵, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.

MUNTZ, ✵, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, rue de Condé, 14.

SCHOELCHER, sénateur, rue de la Victoire, 64.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. BALLU (Roger), ✵, inspecteur des Beaux-Arts, rue Ballu, 10 *bis*.

BARDOUX, sénateur, avenue d'Iéna, 74.

BELLAY, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Blanche, 72.

BERGER (Georges), C✵, député, rue Legendre, 8.

BOESWILWALD, C✵, inspecteur général des Monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.

CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

CHIPIEZ, ✵, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

CLARETIE (Jules), O✵, administrateur général de la Comédie française, rue de Richelieu, 6.

DELABORDE (Vicomte Henri), O✵, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (Paul), GO✵, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

FOURCAUD (de), critique d'art, faubourg Saint-Honoré, 182.

GRUYER, ✵, membre de l'Institut, inspecteur principal des Musées des départements, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, C✵, membre de l'Institut, rue de l'Université, 5.

KAEMPFEN, O✵, directeur des Musées nationaux, palais du Louvre.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✵, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, quai Bourbon, 19.

LECONTE, ancien député, 206, boulevard Saint-Germain.

MAGNE (Lucien), ✵, architecte des Monuments historiques, rue de l'Oratoire du Louvre, 6.

MILLAUD (Édouard), sénateur, avenue Kléber, 78, Paris-Passy.

NARJOUX, ✵, architecte de la ville de Paris, rue Littré, 3.

NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 83.

OSMOY (Comte d'), sénateur, rue La Bruyère, 3 *bis*.

PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Saint-Sulpice, 18.

THOMAS (Ambroise), GO✵, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

II

MEMBRES NON RÉSIDENTS DU COMITÉ

ALLIER

MM.

Barriau, conservateur du Musée de peinture, à Moulins

ALPES-MARITIMES

Chabal-Dussurgey, directeur de l'École d'art décoratif, à Nice.

ARDENNES

Willem, professeur de dessin, à Sedan.

AUBE

Babeau (Albert), membre de la Société académique d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Aube, à Troyes.

Gréau (Julien), président de la Société des Amis des Arts de Troyes, rue du Bac, n° 126, à Paris.

BOUCHES-DU-RHONE

Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix.

Magaud, correspondant de l'Institut, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Marseille.

Parrocel (Étienne), membre de l'Académie de Marseille, rue Saint-Ferréol, à Marseille.

Roux (Jules-Charles), président de la Société des Amis des Arts, membre de la Chambre de commerce et du Conseil municipal, administrateur de la Banque de France, rue Sainte, n° 79, à Marseille.

CALVADOS

Beaurepaire (E. de), membre de la Société des Antiquaires de Normandie, magistrat, rue Bosnières, n° 25, à Caen.

Colin (Paul), inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris, 1, quai Malaquais.

CHER

Buhot de Kersers, membre de la Société des antiquaires du Centre, à Bourges.

COTE-D'OR

Bougot, doyen de la Faculté des lettres et professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Dijon.

Ronot, correspondant de l'Institut, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, à Dijon.

DOUBS

Castan (Auguste), conservateur de la Bibliothèque, à Besançon.

EURE

Chassant, conservateur du Musée, à Évreux.

GARD

Lenthéric (Charles), ingénieur en chef des ponts et chaussées, à Nîmes.

Révoil, correspondant de l'Institut, architecte des monuments historiques, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Mabilleau, professeur de Faculté, à Toulouse.

GIRONDE

Drouyn (Léo), rue Desfourniel, n° 30, à Bordeaux.

Marionneau (Charles), correspondant de l'Institut, rue de Turenne, n° 71, à Bordeaux.

ISÈRE

Debele, ancien conservateur du Musée de peinture, à Grenoble.

LOIRE (HAUTE-)

Giron (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce, au Puy.

LOIRET

Boucher de Molandon, à Orléans.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée de peinture, à Orléans, rue Chaptal, n° 6, à Paris.

LOT-ET-GARONNE

Tamisey de Larroque, correspondant de l'Institut, à Gontaud.

MAINE-ET-LOIRE

Dauban (Jules), correspondant de l'Institut, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, conservateur honoraire du Musée de peinture, à Angers.

Godard-Faultrier, directeur du Musée Saint-Jean, à Angers.

Port (Célestin), archiviste du département, à Angers.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy.

NORD

Durieux (A.), secrétaire de la Société d'Émulation, rue des Cygnes, n° 8, à Cambrai.

Dutert, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris, 41, avenue Kléber.

PUY-DE-DOME

Gravier (Léopold), sous-préfet à Riom, président de la Société du Musée d'Aubusson.

RHONE

Aynard, vice-président du Conseil d'administration de l'École nationale des Beaux-Arts, des Écoles municipales et du Musée, à Lyon.

Charvet, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, 14, avenue du Maine, Paris.

Chenavard, artiste peintre, à Lyon.

Guigue père, archiviste du département, à Lyon.

Hirsch, architecte de la Ville, à Lyon.

Mollière, président de la Société des Amis des Arts, à Lyon.

Rondot (Natalis), Grand Hôtel du Louvre, à Paris.

SAONE-ET-LOIRE

Harold de Fontenaye, membre de la Société éduenne des lettres, sciences et arts, impasse du Jeu de Paume, à Autun.

SEINE-ET-OISE

Délerot, conservateur de la Bibliothèque, à Versailles.

Dussieux (L.), professeur honoraire à l'École de Saint-Cyr, rue du Potager, n° 1 *bis*, à Versailles.

SEINE-INFÉRIEURE

Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf.

TARN

Jolibois, conservateur du Musée de peinture, à Albi.

VAUCLUSE

Deloye, conservateur du Musée Calvet, à Avignon.

YONNE

Julliot, président de la Société archéologique, à Sens.

CONSTANTINE

Poulle, président de la Société archéologique, directeur des domaines, à Constantine.

III

CORRESPONDANTS DU COMITÉ

AIN

MM.

Thibaut (Francisque), professeur de rhétorique au Lycée, à Bourg.

AISNE

Florival (de), juge à Laon.

Laurent (Paul), professeur à l'École municipale de dessin, à Soissons.

Matton, archiviste du département, à Laon.

Midoux, professeur de dessin, à Laon.

ALLIER

Bouchard (Ernest), président de la Société d'Émulation de l'Allier, à Moulins.

Queyroi (Armand), conservateur du Musée d'antiquités, à Moulins.

Vayssière, archiviste du département, à Moulins.

ALPES (HAUTES-)

Guillaume (l'abbé Paul), archiviste du département, membre du Comité départemental des richesses d'art, à Gap.

Roman (J.), au château de Picomtal, près Embrun.

ALPES-MARITIMES

D'Ilzaquier, ancien professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Nice.

Moris, archiviste du département, à Nice.

Saige (Gustave), conservateur des Archives de la principauté de Monaco.

ARDÈCHE

André (Édouard), archiviste du département, à Privas.

ARIÈGE

Pasquier (Félix), archiviste du département, à Foix.

AUBE

André (Francisque), archiviste du département, à Troyes.

BOUCHES-DU-RHONE

Albanès (l'abbé), docteur en théologie, à Marseille.
Barthélemy (le Docteur), à Marseille.
Blancard, archiviste du département, à Marseille.
Bouillon-Landais, conservateur du Musée de peinture, à Marseille.
Gibert, conservateur du Musée, à Aix.
Jullien, professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Marseille.
Saporta (le marquis de), correspondant de l'Institut, à Aix.
Sicard (le Docteur Adrien), secrétaire perpétuel de la Société de statistique, rue d'Arcole, n° 4, à Marseille.

CALVADOS

Bénet, archiviste du département, secrétaire de la Société des Beaux-Arts, à Caen.
Jacquier (Francis), architecte, à Caen.
Mély (de), au château de Mesnil-Germain, par Fervacques (Calvados), et boulevard Haussmann, n° 186, à Paris.
Sabatier, professeur, à Vire.
Travers (Émile), archiviste-paléographe, à Caen.
Villers, adjoint au maire, à Bayeux.

CHARENTE

Biais (Émile), membre de la Société archéologique et historique de la Charente, archiviste municipal, à Angoulême.
Fleury (Paul de), archiviste du département, à Angoulême.

CHARENTE-INFÉRIEURE

Audiat (Louis), président de la Société des Archives historiques, à Saintes.
Musset (Georges), bibliothécaire de la ville, à la Rochelle.
Richemond (Meschinet de), archiviste du département, rue Verdière, n° 23, à la Rochelle.

CHER

Goy (de), à Bourges.
Pètre (Ch.), directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, conservateur du Musée, à Bourges.

CORRÈZE

Rupin, vice-président de la Société historique et archéologique, à Brive.

CORSE

Dufourmantelle, archiviste-paléographe, publiciste, à Ajaccio.
Péraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio.

COTE-D'OR

Chabeuf (Joseph-Henri), secrétaire de l'Académie des sciences et arts, à Dijon.
Garnier, archiviste du département, à Dijon.
Suisse (Charles), architecte diocésain, à Dijon.

CREUSE

Cessac (Jean de), à Guéret.
Perathon (Cyprien), à Aubusson.

DOUBS

Gauthier, archiviste du département, à Besançon.

EURE

Assegond, conservateur du Musée, à Bernay.
Bourbon, correspondant du Comité des travaux historiques, secrétaire de la Société des Amis des Arts de l'Eure, archiviste du département, à Evreux.
Porée (l'abbé), curé de Bournainville.
Veuclin, à Bernay.

EURE-ET-LOIR

Merlet, archiviste du département, à Chartres.
Roussel, propriétaire à Anet.

FINISTÈRE

Beau, directeur du Musée, à Quimper.

GARD

Liotard, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Roschach (Ernest), archiviste municipal, à Toulouse.

GERS

Parfouru, archiviste du département, à Auch.

GIRONDE

Braquehaye, directeur de l'École municipale de dessin, à Bordeaux.
Commenay, président de la Société des Archives historiques, à Bordeaux.
Goujet, archiviste du département, hôtel des Archives, rue d'Aviau, à Bordeaux.
Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux.

HÉRAULT

Labor (Charles), conservateur du Musée de peinture, place de la Madeleine, 4, à Béziers.

Michel (Ernest), conservateur du Musée de peinture, à Montpellier.

ILLE-ET-VILAINE

Lexoir (Ch.), statuaire, directeur de l'École régionale des Beaux-Arts, à Rennes.

INDRE

Leconte, ancien député, boulevard Saint-Germain, n° 206, à Paris.

INDRE-ET-LOIRE

Grandmaison (Charles de), archiviste du département, rue Traversière, n° 13, à Tours.

Laurent, conservateur du Musée de peinture, à Tours.

Palustre (Léon), président de la Société archéologique de Touraine, à Tours.

ISÈRE

Bernard (Jules), conservateur du Musée, à Grenoble.

Colet, professeur à la Faculté des sciences, à Grenoble.

Cornillon (Jean-Baptiste), bibliothécaire, conservateur du Musée de peinture, à Vienne.

Dugit, professeur à la Faculté des lettres, à Grenoble.

Prudhomme, archiviste du département, rue Lesdiguières, n° 39, à Grenoble.

Reymond (Marcel), peintre et critique d'art, à Grenoble.

JURA

Libois, archiviste du département, à Lons-le-Saulnier.

LOIR-ET-CHER

Gervais (Eugène), conservateur du Musée, à Blois.

Lechevallier-Chevignard, professeur à l'École des arts décoratifs, à Paris, 5, rue de l'École de Médecine.

Roussel, archiviste du département, à Blois.

Storelli, ancien conservateur du Musée de peinture, à Blois.

LOIRE

Deschelette-Despierres, à Roanne.

Galley, directeur de l'École des arts industriels, à Saint-Étienne.

LOIRE-INFÉRIEURE

De l'Isle de Drémeux, conservateur du Musée archéologique, à Nantes.

Maitre (Léon), archiviste du département, à Nantes.

LOIRET

Desnoyers (l'abbé), directeur du Musée historique de l'Orléanais, à Orléans.

Herluison (H.), membre de la Société des Amis des Arts d'Orléans, éditeur, rue Jeanne d'Arc, n° 17, à Orléans.

Jarry (Louis), membre de la Société archéologique de l'Orléanais, à Orléans.

Loiseleur (J.), secrétaire général de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts, bibliothécaire de la ville, à Orléans.

Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, membre de la Société des Amis des Arts, rue de Bourgogne, n° 53, à Orléans.

LOT

Cangardel, à Cahors.

LOT-ET-GARONNE

Tholin (Georges), archiviste du département, rue Scaliger, à Agen.

LOZÈRE

André (Ferdinand), archiviste du département, à Mende.

MAINE-ET-LOIRE

Michel (A.), conservateur adjoint du Musée Saint-Jean, rue Boisnet, n° 68, à Angers.

MANCHE

Morin, artiste peintre, à Granville.

Quesnel (L.), conservateur du Musée de peinture, à Coutances.

MARNE

Courmeaux, conservateur du Musée, à Reims.

Dauphinot (Adolphe), à Reims.

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims, conservateur adjoint de la Bibliothèque et du Musée, rue du Couchant, n° 15, à Reims.

MARNE (HAUTE-)

Brocard (Henry), président de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée de peinture, à Langres.

MAYENNE

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de peinture, à Château-Gontier, et rue Vignon, n° 10, à Paris.

Richard (Jules), ancien archiviste du Pas-de-Calais, à Laval.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Germain (Léon), rue Héré, n° 26, à Nancy.

Jacquot (Albert), membre de l'Académie de Stanislas et de la Société d'archéologie lorraine, rue Gambetta, n° 19, à Nancy.

MEUSE

Jacob, archiviste du département, à Bar-le-Duc.

Maxe-Verly, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Bar-le-Duc, ville haute, et rue de Rennes, n° 61, à Paris.

NIÈVRE

De Flamare, archiviste du département, à Nevers.

NORD

Brassart, archiviste de la ville, rue du Cauteleux, n° 63, à Douai.

Dehaisnes (Mgr), président de la Commission historique du département du Nord, boulevard Vauban, n° 94, à Lille.

Delecroix (Émile), avocat, à Lille.

Finot (Jules), archiviste du département, à Lille.

Foucart (Paul), membre de la Commission des Écoles académiques, à Valenciennes.

Herlin (Aug.), conservateur du Musée de peinture, à Lille.

Rivière (Benjamin), bibliothécaire de la ville, rue de Bellain, n° 30, à Douai.

OISE

Badin, directeur de la manufacture nationale, à Beauvais.

Couard-Luys, archiviste du département, à Beauvais.

Marchandin, professeur au collège, rue Ricard, n° 2, à Beauvais.

Marsy (comte de), directeur de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, à Compiègne.

ORNE

Brioux (Lionel), professeur aux Écoles de la ville, conservateur du Musée, rue de Bretagne, n° 60, à Alençon.

Duval (Louis), archiviste du département, à Alençon.

Gérasime-Despierres (Mme), à Alençon, 29, rue du Collège.

PAS-DE-CALAIS

Advielle (Victor), membre de la Société des Amis des Arts d'Arras, passage Dauphine, n° 28, à Paris.

Hugrel, directeur de l'École d'art décoratif, rue Lafayette, n° 217, à Calais.

Loriquet, archiviste du département, à Arras.

Vaillant (V.-J.), rue Tour-Notre-Dame, n° 12, à Boulogne-sur-Mer.

PUY-DE-DOME

Rouchon (G.), archiviste du département, rue de l'Hôtel de Ville, n° 9, à Clermont-Ferrand.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Flourac, archiviste du département, à Pau.
Soulice, conservateur de la Bibliothèque, à Pau.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Brutails (Aug.), archiviste du département, à Perpignan.

RHONE

Bégule (Lucien), à Lyon, artiste peintre, membre de la Société littéraire d'archéologie.
George, architecte, château du Colombier, près Condrieu (Rhône).
Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon.
Hédin, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Lyon.
Guigue (Georges), archiviste municipal, à Lyon.

SAONE-ET-LOIRE

Lex (L.), bibliothécaire de la ville, archiviste du département, à Mâcon.
Martin (Paul), de l'Académie des sciences, arts, belles-lettres et agriculture, rue Mathieu, n° 5, à Mâcon.

SARTHE

Dunoyer de Segonzac, archiviste du département, au Mans.
Triger (Robert), membre de la Commission des monuments historiques de la Sarthe, rue de l'Ancien-Évêché, n° 5, au Mans.

SEINE

Braun (Gaston), photographe des Musées nationaux, boulevard des Capucines, n° 3, à Paris.
Clément (Léon), photographe des Musées nationaux, boulevard des Capucines, n° 3, à Paris.

SEINE-ET-MARNE

Lhuillier (Th.), vice-président de la Société d'archéologie, à Melun.
Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, aux Archives nationales et rue Saint-Placide, n° 54, à Paris.
Swarte (Victor de), ancien secrétaire de la Commission de réorganisation des Beaux-Arts, trésorier général des finances, à Melun.

SEINE-ET-OISE

Dutilleux (A.), chef de division à la préfecture de Seine-et-Oise, secrétaire de la Commission des antiquités et des arts, avenue de Picardie, n° 15, à Versailles.
Grave, architecte, à Mantes

SEINE-INFÉRIEURE

Beaurepaire (Charles de), archiviste du département, rue Beffroi, n° 24, à Rouen.

Lebel, directeur de l'École des Beaux-Arts et conservateur du Musée de peinture, à Rouen.

Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique, à Rouen.

Lhuillier, conservateur du Musée de peinture, au Havre.

Maillet du Boullay, directeur du Musée départemental d'antiquités, à Rouen.

Vesly (de), architecte, professeur à l'École régionale des Beaux-Arts, rue des Faulx, n° 21, à Rouen.

SÈVRES (DEUX-)

Arnauldet (Thomas), ancien bibliothécaire de la ville de Niort, au Fossé-Rouge, commune de Sainte-Florence (Vendée).

Berthelé, archiviste du département, rue Gambetta, n° 57, à Niort.

SOMME

Béthouart, professeur du cours communal de dessin industriel, à Abbeville.

Delignières (Émile), avocat, président de la Société d'Émulation, à Abbeville.

Durand, archiviste du département, à Amiens.

Féragu, conservateur du Musée de peinture, à Amiens.

Ledieu (Alcius), bibliothécaire de la ville, à Abbeville.

TARN

Mazas, à Lavaur.

TARN-ET-GARONNE

Forestié (Édouard), secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, archiviste de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, rue de la République, n° 23, à Montauban.

VAR

Ginoux (Charles), membre de l'Académie du Var, artiste peintre, rue Traverse-Denfert-Rochereau, n° 1, à Toulon.

Mireur, archiviste du département, à Draguignan.

Rostan (Louis), à Saint-Maximin.

VAUCLUSE

Bourges, professeur de dessin au lycée, à Avignon.

Duhamel, archiviste du département, à Avignon.

Grivollas, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Avignon.

Requin (l'abbé), membre de l'Académie de Vaucluse, rue Saluces, n° 7, à Avignon.

VENDÉE

Charrier, architecte à Fontenay-le-Comte.

VIENNE

Brouillet, conservateur du Musée de peinture, directeur de l'École municipale régionale des Beaux-Arts, à Poitiers.

Richard (Alfred), archiviste du département, rue Saint-Savin, n° 14, à Poitiers.

VIENNE (HAUTE-)

Ducourtieux, conservateur adjoint du Musée, à Limoges.

Guibert (Louis), membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Sainte-Catherine, n° 8, à Limoges.

Leymarie (Camille), conservateur de la Bibliothèque communale, secrétaire du Musée national Adrien Dubouché, rue d'Antony, n° 22, à Limoges.

Bourdery (Louis), avocat, artiste peintre émailleur, membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue des Combes, n° 1, à Limoges.

YONNE

Cotteau, conservateur du Musée, à Auxerre.

Guillon, artiste peintre, membre de la Société des sciences de l'Yonne, à Vézelay.

Monceaux, secrétaire de la Société des sciences de l'Yonne, à Auxerre.

ALGER

Waille (Victor), professeur à l'École des lettres, à Alger.

CONSTANTINE

Prud'homme, conservateur de la Bibliothèque et du Musée, à Constantine.

ORAN

Demaeght (L.), vice-président de la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran, conservateur du Musée municipal, à Oran.

Cuinet (E.), ingénieur, sous-conservateur du Musée municipal, à Oran.

IV

DISTINCTIONS

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1889.

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

Gonse (Louis), membre du Comité supérieur des Beaux-Arts et du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 15 juin 1889.

Guiffrey (Jules-Joseph), membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 19 avril 1884.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

Michel (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881. (Décédé.)

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 12 juillet 1884.

Advielle (Victor), membre de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras. — Arrêté du 11 avril 1885.

Alegre (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard). Officier d'Académie en décembre 1869. — O. I. Arrêté du 22 avril 1881.

Caffaréna (Louis), avocat à Toulon, membre de l'Académie du Var. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées pour l'Académie de Poitiers, conservateur honoraire du Musée d'Angers.

Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 20 décembre 1884.

Durieux, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 31 mars 1880.

Dutilleux (A.), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise. — Arrêté du 1er mai 1886.

George, architecte, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. Officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Ginoux (Charles), membre de l'Académie du Var, correspondant du Comité. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. Officier d'Académie du 31 mars 1883. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Herluison (H.), auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Jacquot (Albert), membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. Officier d'Académie du 15 avril 1882. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Jolibois (Émile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 5 mai 1886.

Laurent (Félix), conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire). Officier d'Académie du 20 avril 1878. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). Officier d'Académie du 20 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 19 avril 1884.

Marionneau (Charles), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

Parrocel (Étienne), membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille (Bouches-du-Rhône). Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Roman (J.), correspondant du comité à Embrun (Hautes-Alpes). Officier d'Académie du 31 mars 1880. — O. I. Arrêté du 11 avril 1885.

Rondot (Natalis), commandeur de la Légion d'honneur, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

Soldi (Émile), graveur en médailles, écrivain d'art. — O. I. Arrêté du 26 mai 1888.

Swarte (Victor de), chevalier de la Légion d'honneur, correspondant du

Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — O. I. Arrêté du 15 juin 1889.

VIDAL (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). Officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

BILLOT (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 19 avril 1881.

BURET, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

BRAQUEHAYE, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

BRÈS, membre de la Société des Amis des Arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

BROCARD (Henry), conservateur du Musée de Langres. — Arrêté du 31 mars 1880.

CAMBON (Armand), conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

CHARDON, écrivain d'art. — Arrêté du 7 avril 1877.

CHEYSSAC (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879. (Décédé.)

DELEROT, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

DESAVARY, secrétaire de la Société artésienne des Amis des Arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

DUBOURG, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collège de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

DUBOZ (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

DUBROC DE SÉGANGE, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877. (Décédé.)

DUGASSEAU, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

FAUCONNEAU-DUFRESNE, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.

GIRON (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy (Haute-Loire). — Arrêté du 11 avril 1885.

HERVÉ, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 31 mars 1880.

JADART (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims. — Arrêté du 30 avril 1886.

LAFERRIÈRE (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880. (Décédé.)

Leymarie (Camille), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

Martin (François-Joseph), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, à Versailles. — Arrêté du 4 juin 1887.

Martin (Paul), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

Michel (Edmond), correspondant de la Société des Antiquaires de France, à Touvent, par Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 20 avril 1878. (Décédé.)

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'École de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Porée (l'abbé), correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Sabatier, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Arrêté du 15 juin 1889.

Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais. — Arrêté du 30 avril 1886.

V

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1889.

AIN

Bourg	Société d'Émulation, agriculture, sciences, lettres et arts.
—	Société littéraire, historique et archéologique du département de l'Ain.
—	Société des Amis des arts de l'Ain.

AISNE

Laon	Société académique.
Chateau-Thierry. .	Société historique et archéologique.
Chauny	Société académique.
Saint-Quentin . . .	Société industrielle de Saint-Quentin et de l'Aisne.
— . . .	Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.
— . . .	Société des Amis des arts.
Soissons	Société archéologique.
Vervins	Société archéologique.

ALLIER

Moulins	Société d'Émulation de l'Allier.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES (BASSES-)

Digne	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes.

ALPES (HAUTES-)

Gap	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société d'études des Hautes-Alpes.

ALPES-MARITIMES

Nice.	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société des architectes du département.

ARDENNES

Mézières.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
Bar-sur-Aube. . . .	Société des architectes du département de l'Aube.
Nogent-sur-Seine. .	Société pour développer et encourager l'étude du dessin.

AUDE

Carcassonne	Société des arts et des sciences.
Limoux.	Société des Amis des arts.
Narbonne	Commission archéologique et littéraire de l'arrondissement de Narbonne.

AVEYRON

Rodez	Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

Belfort	Société Belfortaine d'Émulation.

BOUCHES-DU-RHONE

Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
Aix	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société historique de Provence.
—	Cercle musical.
Arles	Commission archéologique.

CALVADOS

Caen.	Société française d'archéologie.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Académie nationale des sciences et arts.
—	Société des antiquaires de Normandie.
—	Association Normande pour le progrès des arts.
—	Conservatoire de musique.
Bayeux	Société d'agriculture, sciences et arts.
Falaise	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

Falaise	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Lisieux	Société d'Émulation.
—	Société historique.
Pont-l'Évêque . . .	Société d'agriculture, arts et sciences, etc.
Vire.	Société Viroise d'Émulation.

CANTAL

Aurillac.	Société d'horticulture, d'acclimatation, des sciences et des arts.

CHARENTE

Angoulême	Société archéologique et historique de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Académie des belles-lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société philharmonique.
Rochefort	Société de géographie.
Saintes.	Commission des arts et monuments.
—	Société des archives historiques.
—	Société des Amis des arts.
Royan	Académie des Muses Santones.

CHER

Bourges	Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher.
—	Société des antiquaires du Centre.
—	Conservatoire du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art

CORRÈZE

Tulle	Société des lettres, sciences et arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Brive	Société scientifique, historique et archéologique.

COTE-D'OR

Dijon	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités du département.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Conservatoire de musique.
Beaune	Société archéologique d'histoire et de littérature.
Chatillon-sur-Seine.	Société archéologique.
Semur	Société des sciences historiques.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . .	Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.
—	Société archéologique et historique.
—	Association bretonne.
—	Société musicale.
—	Société philharmonique.

CREUSE

Guéret.	Société des sciences naturelles et archéologiques
Aubusson.	Société du Musée.

DORDOGNE

Périgueux	Société historique et archéologique du Périgord.
—	Société des Amis des arts de la Dordogne.

DOUBS

Besançon.	Société d'Émulation.
—	Société des Amis des arts.
—	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	École municipale de musique.
Montbéliard	Société des Beaux-Arts.
—	Société d'Émulation.

EURE

Évreux.	Société départementale des Amis des arts.

EURE-ET-LOIR

Chartres.	Société archéologique d'Eure-et-Loir.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Chateaudun	Société Dunoise.

FINISTÈRE

Quimper	Société archéologique.
Brest	Société d'Émulation.
—	Société académique.
Morlaix	Société du Musée.

GARD

Nîmes	Académie du Gard.
—	Société des Amis des arts, M. Marcellin Clavel président.
—	Commission municipale des Beaux-Arts.
—	École de musique.
Alais	Société scientifique et littéraire.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse.	Société archéologique du midi de la France.

TOULOUSE.	Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres.
—	Société artistique.
—	École de musique.

GERS

AUCH	Société historique de Gascogne.
—	Société des archives historiques de la Gascogne.

GIRONDE

BORDEAUX	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Société archéologique.
—	Société philomathique.
—	Société des archives historiques.
—	Commission des monuments.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société philharmonique.
—	Société des architectes.
—	Société des bibliophiles de Guyenne.

HÉRAULT

MONTPELLIER	Académie des sciences et lettres.
—	Société artistique de l'Hérault.
—	Société archéologique.
—	Société des bibliophiles languedociens.
BÉZIERS	Société archéologique et littéraire

ILLE-ET-VILAINE

RENNES.	Société archéologique.
—	Conservatoire de musique.
SAINT-MALO.	Société du Musée.

INDRE

CHATEAUROUX	Société du Musée.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

INDRE-ET-LOIRE

TOURS	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société archéologique de Touraine.

ISÈRE

GRENOBLE	Académie delphinale.
—	Société de statistique et des arts industriels.
—	Société des Amis des arts.

JURA

LONS-LE-SAULNIER. .	Société d'Émulation.

Lons-le-Saulnier. .	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Poligny	Société d'agriculture, sciences et arts.

LANDES

Dax	Société de Borda.
—	Société d'agriculture, sciences, commerce et arts.

LOIRE

Saint-Étienne . . .	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Montbrison.	La Diana.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy.	Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes.	Société académique.
—	Commission du Musée.
—	Société archéologique.

LOIRET

Orléans	Société archéologique.
—	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.
—	Académie de Sainte-Croix.
—	Institut musical.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres.
—	Société d'excursions artistiques.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des Amis des Arts, sciences et lettres.
Romorantin	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
Vendome	Société archéologique et littéraire.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT

Cahors.	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT-ET-GARONNE

Agen	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOZÈRE

Mende.	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.

MAINE-ET-LOIRE

Angers	Académie des sciences et belles-lettres.
—	Association artistique.
—	Société d'études scientifiques.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
Cholet	Société des sciences et des beaux-arts.

MANCHE

Saint-Lo	Société d'agriculture et d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société académique.
—	Société artistique et industrielle.
—	Société de l'*Union cherbourgeoise*.
—	Société académique du Cotentin.
Valognes.	Société archéologique, artistique et littéraire.
Carentan	Académie Normande.

MARNE

Chalons-sur-Marne.	Société d'agriculture, sciences et arts.
Reims	Académie nationale.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des Arts réunis.
—	Société des architectes de la Marne.
Vitry-le-François .	Société des sciences et arts.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.
Saint-Dizier	Société des sciences, lettres et arts.

MAYENNE

Laval	Commission historique et archéologique.
—	Société des Arts réunis.
—	Société d'archéologie, sciences, arts et belles-lettres.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Nancy	Société d'archéologie lorraine.
—	Académie de Stanislas.
—	Comité de l'association des artistes musiciens.
—	Société musicale d'Alsace-Lorraine.
Briey	Société d'archéologie et d'histoire.

MEUSE

Bar-le-Duc	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société du Musée.

Verdun	Société philomathique.

MORBIHAN

Vannes.	Société polymathique.
Lorient	Société philotechnique.

NIÈVRE

Nevers	Société Nivernaise des lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société académique du Nivernais.
Clamecy	Société scientifique et artistique.
Varzy	Société du Musée.
—	Société historique, littéraire et agricole.

NORD

Lille	Société des sciences, de l'agriculture et des arts.
—	Commission historique du Nord.
—	Comité Flamand de France.
—	Académie de musique.
—	Société des architectes.
Avesnes	Société archéologique.
Cambrai	Société d'Émulation.
—	Académie de musique.
Douai	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	École de musique.
—	Société des Amis des arts.
Dunkerque	Société Dunkerquoise pour l'encouragement des arts.
—	École de musique.
—	Commission de musique.
Roubaix	Société d'Émulation.
—	Ecole de musique.
Tourcoing	Académie de musique.
Valenciennes. . . .	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Académie de musique.

OISE

Beauvais	Société académique d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
Compiègne	Société historique.
Noyon	Comité historique et archéologique.
Senlis.	Comité archéologique.

ORNE

Alençon	Commission des archives.

ALENÇON	Société historique et archéologique de l'Orne.
FLERS	Société industrielle.

PAS-DE-CALAIS

ARRAS	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Union artistique du Pas-de-Calais.
—	Société artésienne des Amis des arts.
—	Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
—	École de musique.
—	Commission des antiquités.
BOULOGNE-SUR-MER .	Société académique.
— .	Académie communale de musique.
— .	Association de la jeunesse.
— .	Société d'agriculture et des Beaux-Arts.
— .	Société philharmonique.
— .	Société des concerts populaires.
CALAIS	Société des sciences industrielles.
SAINT-OMER	Société des antiquaires de la Morinie.
ST-PIERRE-LEZ-CALAIS	Commission de surveillance et de patronage de l'École d'art décoratif.

PUY-DE-DOME

CLERMONT-FERRAND .	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— .	Société des Amis des arts.
— .	Société des architectes.
— .	Société régionale des architectes du Puy-de-Dôme, de la Haute-Loire et de l'Allier.
— .	Société d'émulation de l'Auvergne.
RIOM.	Société du Musée.

PYRÉNÉES (BASSES-)

PAU	Société des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
BAYONNE	Société des sciences et arts.
—	Conservatoire de musique.
—	Société artistique.

PYRÉNÉES (HAUTES-)

BAGNÈRES DE BIGORRE.	Société Ramond.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

PERPIGNAN	Société agricole, scientifique et littéraire.
—	Conservatoire de musique.
—	Société des Beaux-Arts.

RHONE

Lyon.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société littéraire, historique et archéologique.
—	Société académique d'architecture.
—	Conservatoire de musique.
—	Société d'agriculture et arts utiles.
—	Société d'enseignement professionnel.
—	Société des sciences industrielles.

SAONE-ET-LOIRE

Macon.	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des concerts historiques.
—	Société philharmonique.
Autun	Société Éduenne.
Chalon-sur-Saône .	Société d'histoire et d'archéologie.
Tournus	Société des Amis des arts.

SARTHE

Le Mans.	Commission pour la conservation des monuments.
—	Société historique et archéologique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société française d'archéologie.
La Flèche.	Société des sciences et arts.

SAVOIE

Chambéry	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société savoisienne d'histoire et d'archéologie.
—	Conservatoire de musique.
Moutiers.	Académie de la Val d'Isère.
S.-Jean de Maurienne	Société d'histoire et d'archéologie.

SAVOIE (HAUTE-)

Annecy.	Société Florimontane.

SEINE-ET-MARNE

Melun.	Société d'archéologie, sciences, lettres et arts.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Fontainebleau . . .	Société historique et archéologique du Gâtinais.
Meaux.	Société d'agriculture, sciences et arts.
Nemours	Société polytechnique.
Rozoy	Société d'agriculture et d'économie domestique.

SEINE-ET-OISE

Versailles.	Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.
—	Société des Amis des arts.

VERSAILLES.	Société des sciences morales, des lettres et des arts.
—	Société d'agriculture et des arts.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
PONTOISE.	Société historique et archéologique.
RAMBOUILLET. . . .	Société archéologique.
—	Société des architectes.

SEINE-INFÉRIEURE

ROUEN	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités.
—	Société de l'histoire de Normandie.
—	Société libre d'émulation.
—	Société industrielle.
—	Société des architectes.
—	Société artistique de Normandie.
—	Société des bibliophiles.
—	Société rouennaise des bibliophiles.
—	Commission d'architecture de la Seine-Inférieure.
ELBEUF.	Société industrielle.
—	Amateurs de travaux d'agrément.
—	Société des architectes du canton d'Elbeuf.
FÉCAMP.	Société du Musée.
HAVRE (LE).	Société havraise d'études diverses.
—	Ecole municipale de musique.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société musicale *la Lyre havraise.*
—	Société des Amis des arts.
—	Société des archives photographiques et monumentales du Havre.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société géologique de Normandie.

SÈVRES (DEUX-)

NIORT	Société de statistique, sciences, belles-lettres et arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.

SOMME

AMIENS.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des antiquaires de Picardie.
—	Société industrielle.
—	Société des Amis des arts.
—	Société linnéenne du nord de la France.
—	Société de géographie.

Abbeville	Société d'Émulation.
—	Conférence scientifique.

TARN

Albi	Académie des sciences, arts et belles-lettres de Tarn-et-Garonne.
Castres.	Commission des antiquités.

TARN-ET-GARONNE

Montauban	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société archéologique.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

VAR

Draguignan.	Société d'études scientifiques et archéologiques.
Toulon.	Société académique.

VAUCLUSE

Avignon	Société du musée Calvet.
—	Conservatoire communal de musique.
—	Académie de Vaucluse.
Apt	Société littéraire, scientifique et artistique.

VENDÉE

La Roche-sur-Yon. .	Société d'Émulation de la Vendée.

VIENNE

Poitiers :	Société des antiquaires de l'Ouest.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Académie des Beaux-Arts.
—	Comité correspondant de l'Association des artistes musiciens.
—	Société des archives du Poitou.
—	Société poitevine d'encouragement à l'agriculture.

VIENNE (HAUTE-)

Limoges	Société archéologique et historique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Ecole municipale de musique.

VOSGES

Épinal.	Société d'Émulation.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Saint-Dié.	Société philomathique.

YONNE

Auxerre	Société des Amis des arts.

AUXERRE	Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne.
AVALLON	Société d'études.
SENS	Société archéologique.

ALGER

ALGER	Société des Beaux-Arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société historique algérienne.

CONSTANTINE

CONSTANTINE.	Société archéologique du département de Constantine.
BONE.	Académie d'Hippone.

ORAN

ORAN.	Société de géographie et d'archéologie.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

Pages.

Ouverture de la session et constitution du Bureau 3
Séance du mardi 11 juin (présidence de M. Larroumet). 4
Séance du mercredi 12 juin (présidence de M. de Fourcaud) . . . 11
Séance du jeudi 13 juin (présidence de M. Félix Narjoux) 20
Séance du vendredi 14 juin (présidence de M. de Montaiglon) . . 30
Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur du Comité. 39
Séance générale du samedi 15 juin. 67
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. 68
Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. . 75

LECTURES ET COMMUNICATIONS.

I. Un peintre tourangeau de l'époque carlovingienne. — M. Ch. de Grandmaison. 79
II. Les premières installations de l'Académie de France à Rome, d'après le plus ancien inventaire du mobilier et des travaux de cette institution. — M. Auguste Castan. 83
III. Les Delavente, famille de peintres virois. — M. L. Sabatier. 115
IV. Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au quinzième siècle. — M. l'abbé Requin 118
V. Les peintres d'Arras. — M. Paul Marmottan 217
VI. Notice sur Jehan du Vivier, orfèvre et valet de chambre du roi Charles VI. — M. Victor Advielle. . . . 278
VII. Notices sur Jean et Benjamin Du Vivier, graveurs de médailles et de jetons, et sur plusieurs autres artistes du même nom. — M. Victor Advielle 299
VIII. Note relative à Jean Jouvenet et à ses filles. — M. Th. Lhuillier. 447

Pages.

IX. Pierre Puget, d'après des lettres inédites de Colbert. — M. Louis Caffaréna 454
X. L'Hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne). — M. Jules Momméja. 464
XI. Les fresques du château de Bioule (Tarn-et-Garonne). — M. Jules Momméja. 494
XII. Les graveurs lorrains. — M. Albert Jacquot. 506
XIII. Les frères Anguier, notice sur leur vie et leurs œuvres, d'après des documents inédits. — M. Henri Stein. . 527
XIV. Le sculpteur Pierre Bucher (1510?-1576). — M. J. Roman. 610
XV. Jacques Morel, sculpteur lyonnais (1417-1459). — M. Natalis Rondot. 622
XVI. Origines de l'école de dessin de Mâcon. — MM. L. Lex et P. Martin. 652
XVII. Origines du Musée d'Avignon. — M. L. Duhamel. . . 657
XVIII. Le Musée national du district de Cambrai (1790-1805). — M. A. Durieux 681
XIX. Un bas-relief ignoré. — M. Albert Jacquot. 728
XX. Notes sur quelques artistes aubussonnais. — M. Cyprien Pérathon 733
XXI. Nicolas Bergeat, dernier vidame du Chapitre, premier conservateur du Musée de Reims (1733-1815). — M. Henry Jadart 749
XXII. Vitrail du seizième siècle du Musée archéologique de Saint-Jean d'Angers. — M. Victor Godard-Faultrier. 793
XXIII. Jehan Soulas, au Louvre et à la cathédrale de Chartres. — M. F. de Mély. 796
XXIV. Peintures murales de la Haute-Loire, chapelle du château de Saint-Romain, fresque du quinzième siècle. — M. Léon Giron. 805
XXV. Les Musées de Toulon. — M. Ch. Ginoux. 812
XXVI. Notes et documents relatifs au transfert du mausolée de Lesdiguières du Glaisil à Gap, en 1798. — M. l'abbé P. Guillaume 822
XXVII. Un peintre bernayen, Michel-Hubert Descours (1707-1775). — M. l'abbé Porée. 833
XXVIII. L'édilité en Champagne à la fin du dix-huitième siècle. L'œuvre de Rouillé d'Orfeuil et de Nicolas Durand. — M. L. Lumereaux. 849
XXIX. Notes sur les objets d'orfèvrerie conservés dans les églises de l'arrondissement de Roanne. — M. Joseph Déchelette 856
XXX. Le peintre Coliez et les fêtes révolutionnaires à Valenciennes. — M. Paul Foucart. 866

Pages.

XXXI. Les porcelaines de Limoges pendant la période révolutionnaire. — M. Camille Leymarie. 899

XXXII. Les Beaux-Arts en Provence. Revue générale au point de vue documentaire. — M. Parrocel 907

XXXIII. Recherches concernant les volets du retable de Saint-Bertin. — Mgr C. Dehaisnes. 1000

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.. . 1045

§ I. Section de l'histoire de l'art. 1045

§ II. Section de l'enseignement 1046

II. Membres non résidents du Comité.. 1048

III. Correspondants du Comité.. 1052

IV. Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements, sur la proposition du Comité, de 1877 à 1889. 1061

Chevaliers de la Légion d'honneur 1061

Officiers de l'Instruction publique. 1061

Officiers d'Académie 1063

V. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1889 1065

TABLE DES PLANCHES

Pages.

I. Sculpture du musée de Grenoble, par Pierre Bucher . . . 610

II. Charles, duc de Bourbon. — Église de Souvigny, statue par Jacques Morel. 624

III. Agnès de Bourgogne, duchesse de Bourbon. — Église de Souvigny, statue par Jacques Morel 636

IV. Agnès Sorel. — Château de Loches 644

V. Bas-relief de Saint-Benoît, par l'un des Richier. 732

VI. L'homme pécheur à son lit de mort entre le Diable et son bon Ange, vitrail du seizième siècle (musée archéologique d'Angers). 794

VII. Saint Joachim et sainte Anne (tour du chœur de la cathédrale de Chartres) 796

VIII. La porte dorée et la Nativité de la Vierge (tour du chœur de la cathédrale de Chartres) 798

IX. La Nativité du Christ (bas-relief du Louvre, nos 78, 79) . . 800

X. Chapelle du château de Saint-Romain (fresque du quinzième siècle) 806

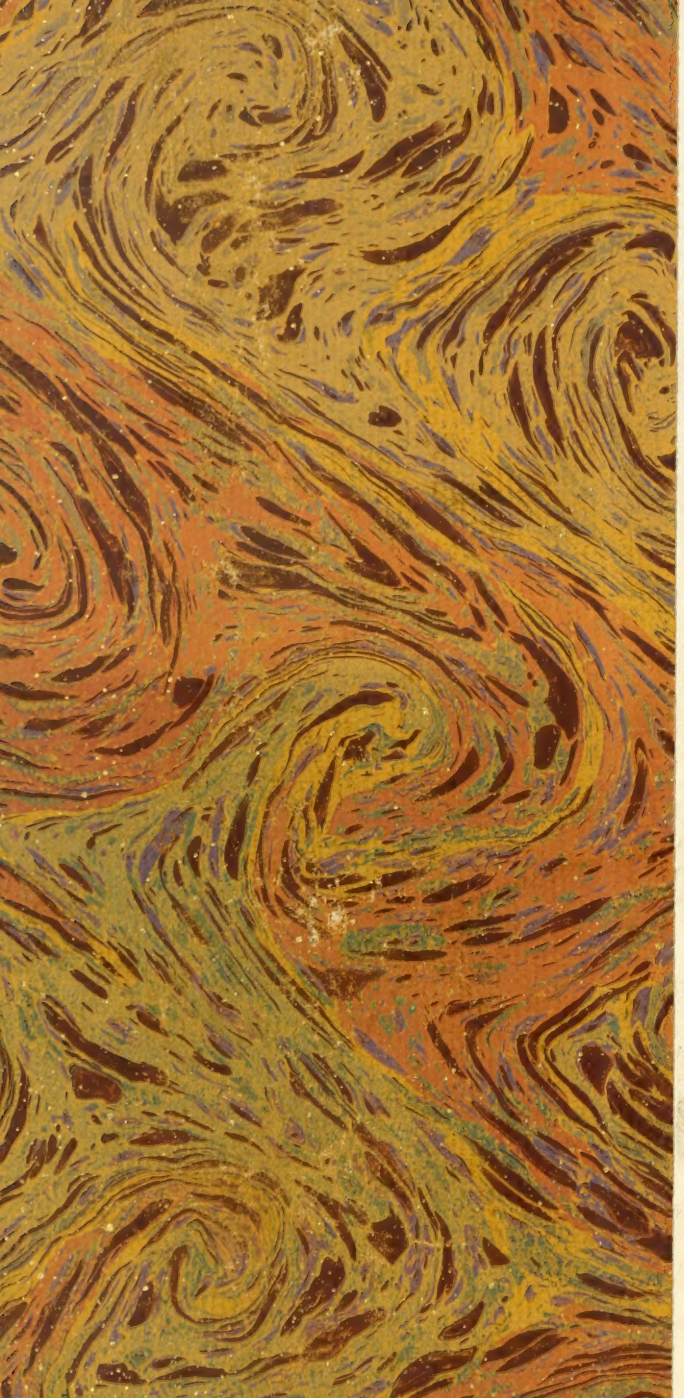
XI. Mausolée de Lesdiguières 824

XII. Anne d'Arzac de Ticheville, fondatrice de l'hospice de Bernay, par Descours père, 1747. 840

XIII. Vierge romane, chapelle de Baroille (arrondissement de Roanne). Statuette de plomb. 864

PARIS. TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

N
13
F7

France. Ministère de
l'éducation nationale
Réunion des sociétés

PURCHASED FOR THE